

# نقد دراسة وطبيب

الدكتور أحمد كمال زكي

أستاذ النقد والأدب المقارن (المساعد)  
جامعة عين شمس

وزارة الثقافة  
المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر  
دار الكاتب العرب للطباعة والنشر

١٩٦٧







# نقد دراسة وتطبيق

الدكتور أحمد كمال زكي

استاذ النقد والأدب المقارن (المساعد)  
جامعة عين شمس



## مقدمة

(١)

لا نظن أن شيئا أحتدم حوله الخلاف كالنقد ، وفي النقد الأدبي بصفة خاصة من النظرات المتعارضة ما تضيع معه أحيانا معالم « التقييم » الفني الذي يري ، حتى أصبح من المعتاد أن يسأل الأديب : ماذا يريد الناقد منى على وجه التحديد ؟ وقد طالبا تردد هذا السؤال منذ مكن أرسطو للفروض الشكلية أن تتحكم فى الشعر والنثر بمنطقه المعروف وإلى ظهور أمثال « جورج بلان » و « كلود موريالك » و « هنرى رونس » و « سارتر » و « آلان روب جرييه » الذين أطلقوا العمل الأدبى من عقال النظريات الشكلية وربطوه بالحدس والأشعور وبعمليات الكشف عن أبعاد « كلمات » الأديب باستيعاباتها والغوص فيها .

وفى الأدب العربى الذى نما النقد - فى ظله - سادجا واستقام عوده فى القرن الرابع الهجرى ثم تحول الى بلاغة عند أمثال أبى هلال العسكري مؤلف « سر الصنائع » فى القرن الخامس نرى الشئ نفسه + بل لقد استعان نقاد العرب كابن المعتز وقدامة بن جعفر من بعده بكتابى أرسطو « فن الشعر » و « الخطابة » وحاول قدامة بخاصة أن يضع علما للشعر وعلما آخر للنثر ، فلم يبلغ عمله فى النقد ما بلغه فى البلاغة ، وهذه كما نعرف من أدوات النقد وليست آياه .

وكان هذا - الى جانب تفتح المحدثين على آداب الغرب واغفالهم أحيانا الفروق الجوهرية بين أدبنا وغيره من الآداب العالية مع وجود الكلاسيكيين الذين يريدون أن يستمر الناقد فى الخط الذى رسمه

البلاغيون - قد دفع بالنقد الأدبي الى حال من القلق شككت فى كثير من القيم . حقا قد يكون لهذا القلق مبررات اخرى غير تصارع الأفكار ، ولكن الشيء الذى لا شك فيه هو أن النقد الأدبي عندنا صورة معقدة تخفى كثيرا مما ينبغي أن يظهر .

وتبلغ المشكلة اقصاها عندما يقال فى تعريف النقد انه «ميزان وحكم» او بتفصيل انه « منهج تدعمه نظريات تتناول مدارس أو أدباء أو خصومات بالمناقشة للتبصير بما فيها من جمال وقيح » حتى لكان الناقد يستطيع بحفظ هذه النظريات وحدها ان يعلن بمقتضاها ان هذا النتاج الادبي جيد او رديء !

ولو كانت المسألة بهذه السهولة لاتفق على شيء ما ، ونحن والله الحمد نرى - على ما قدمنا - النظريات تتعارض والاقوال تتشعب والقيم تقوم وتنهار ، بل ربما اختل الأثر الأدبي العظيم بين أيدينا اذا اخضعناه لتلك النظريات الموضوعية ، ويفقد من ثم سحره وجاذبيته .

ان وراء ذلك فى الحقيقة شيئا مهما هو تحول النقد الأدبي عن الموضوعية الى الذاتية ، بمعنى انه تحلل بوجه عام من القواعد العلمية التى تفرض عليه فرضا واكتفى او كاد برصد الانطباعات التى يدعمها ذوق مثقف واع . والحقيقة ان تثقيف الذوق عملية ضرورية ، لأنها تضع حدا بين النزعات الشخصية التى تؤدي الى الفوضى والاضطراب وبين القيمة الجمالية الحقيقية .

## (٢)

واذا كنا نحاول فى هذا الكتاب ان نجعل النقد الأدبي تفسيراً للأعمال الأدبية - وذلك بالغوص فى دنيا كلماتها على أساس انها تصور تجارب انسانية يراد فهمها - دون اصدار أى حكم قيمي عليها ، فانه لا يفوتنا ان نقول اننا نخالف بذلك اغلب القدماء وكثيرا من المحدثين ، بل قد نخرج عن المدلول التاريخي والفني لكلمة النقد ، لأن هذه فى الواقع تعنى التمييز والتقدير وكان قد قيل فى المعاجم : نقد الدراهم أى فحصها ليعرف جيدها من الرديء ، وسمى ناقد الدراهم على الحقيقة وناقد العلم على المجاز بالجهل ، وعند الاوروبيين نجد criticism فى حدودها الفنية مرادفة لذلك وتقابل فى هذا krinein الاغريقية ومعناها يحكم او يدين النظر . وقد أورد جورج واطسون فى كتابه The Literary Critics - ص ١١ هـ ٣ - رأى ارسطو القائل ان الناقد هو الذى يحسن



الحكم ولكنه بالاصطلاح الفني الذى حدد له لم يجاوز كتابات يكون فى المعرفة . وأما الدكتور صقر خفاجة فقد طالما قال بشئ نحو هذا ولا سيما فى كتابه « النقد الأدبى عند اليونان » واستشهد بأن krites مشتقة من القاضى أو الحكم .

هذا على كل حال لا يعنينا كثيرا ، ولكن الشئ المهم هو أن قرونا عدة مرت - منذ بدأت الانسانية تنادى - قبل أن يقصد بالنقد الأدبى النظر والمقارنة والحكم والتوجيه . وكان فى حدوده الفنية يضيق ويتسع ويستعين بأسباب العلم والفلسفة والدين والمنطق والاستطافا والأنثروبولوجيا ، وتسن له القوانين وتفتح الأصول .

وكان لذلك أثره فى كثرة المذاهب النقدية ، ولم تنفع محاولات كثيرين فى قصرها على ثلاثة أو أربعة ، منهم جورج واطسون الذى جعلها ثلاثة هى : النقد البلاغى ، والنقد الوصفى ، والنقد النظرى . بل ربما بدا أكثر تقبلا من ذلك كله كتاب وليم فان أوكونور « النقد الأدبى » برغم أننا نضل فيه بين ما يسميه بالاتجاه المترفع فى النقد والمنذقة والانطباعية والواقعية والانسانية والتحليلية ونحوها .

على أننا إذا كنا أشرنا لمحا إلى جهود أرسطو فى النقد القديم فيجب أن نضع إلى جانبها - فى النقد الحديث - كل محاولات هيبوليت تين وسنت بيغ فى القرن التاسع عشر ، وأن يكن نقاد اليوم يشجبون معظم آرائهما . على أنهما مهما يكن من شئ نبها إلى قضايا خطيرة ، فالأول قرر أن الأدب يعتمد أساسا على السلالة والبيئة والعصر ومن ثم يجب أن يضع الناقد ذلك فى تقويمه ، والثانى يجعل شخصية الأديب - أو قل الشاعر - هى المؤثر الأول فى نتاجه ولهذا يجب الاتصال بحياته وتعمق مزاجه قبل الصدور عن أى حكم .

والمعروف أن نقدنا العربى المعاصر بدأ من حيث انتهى تين وببيغ ، واستعان بكل من دار فى تلك هذين الفرنسين المجتهدين بخاصة ريتشاردز صاحب « مبادئ النقد الأدبى » وآبر كرومبى صاحب « قواعد النقد الأدبى » وتشارلتون صاحب « فنون الأدب » ثم وقف أو كاد . فتخلف بذلك عن متابعة الجديد وتقويمه فى مجالات الدراما والقصة والشعر ، حتى يقال أنه سار طويلا بعد الرافعى والعقاد والمازنى وطه حسين والزيات - وفيهم المجدد والمحافظ - فى طريق مسدودة ، وأصيب بالعقم فى أحوال كثيرة حتى أصبح الأثر الأدبى يعالج معزولا عن جنبه الأدبى الذى ينتهى هو إليه ، مع أن قضية الجنس فى كل الأحوال ضرورية فى التعرف على الإضافات التى يضيفها الأدب بآثره إلى التراث الإنسانى بعمامة .

ونضع التاريخ جانبا - فقد لا يجد فيه بعضنا غناء - ونصل الى النقطة التي نحاول أن نجعلها تبريرا لظهور هذا الكتاب مدعيا انه يريد أن يقول « شيئا » في النقد الأدبي . ويؤسفني أن اتعجل فأزعم أن أغلب نقادنا - اليوم - لا يقومون بالمهمة التي وكلت اليهم خير قيام ، بل فيهم من عمل على افساد الحركة الأدبية المعاصرة مبددا إياها في مقولات مقحمة ومعلقا عليها أو لها شعارات لا تدل الا على تعصب مقيت ، ثم فيهم من يقتنع بالتلخيص المخل والخاطرة العارضة والسقوط على أقوال رواد النقد للاعلان عن ثبات قدم لا تستطيع أن تثبت .

هذا بوجه عام ، دون أية محاولات جادة للوقوف عند العملية الأدبية من حيث هي تهويم في عالم الروح الى أن تتشكل في الزمن كلمات وصورا .

وإذا ضربنا لذلك مثلا بما يقال عن فساد حركة الشعر المرسل - في مصر - لا نملك الا أن ندين النقاد . فليس الأمر في حقيقته أن يشتنا لا توحى بشعر ، وليس الأمر أيضا أن حركة النشر موجهة الى غير الأدب ، لم ليس اهتمامنا بتطورنا السياسي والاقتصادي ما يمكن أن يكهم أفواه الشعراء ، ولا أن الشعراء أنفسهم لا يخلصون لتجربتهم .

إننا لو حاولنا أن نرصد للدواوين التي ظهرت مؤخرا لما كان ثمة سبيل أمامنا لأن نتعلل بقلّة عدد الشعراء وضحالة تجربتهم وفساد صياغتهم . ففي هذا العام الذي لم ينته بعد - ١٩٦٥ - ظهر نحو اثني عشر ديوانا لمصريين يكفي أن يكون ضمنهم محمود حسن اسماعيل وهو من هو ، ونرى عند غيره - مادمننا نسلم بتفوقه - تجربة تاضجة وصياغة جديرة بأن تفصل وتناقش وتطرح للنقد . ولقد نرى أحيانا جبودا أو عبارات لا تغنى شيئا في الحقل الشعري ، غير أن نحو هذا لا يمكن أن يكون في ذاته سبب المحنة أو دعامة من عن له أن يسأل في إحدى المجلات الأسبوعية : أين الجديد في الشعر الجديد ؟

لقد طالما قيل أن الشعر الجديد اجابة عن أسئلة في قلوبنا ، وطالما قيل أيضا أن الشعر الجديد - كما كان ينبغي أن يكون القديم أو كما كان - رؤية وجدانية لأبعاد الحياة ، فهل إذا صح هذا - وهو في أغلب الأحيان يصح - دل على الاجابة دليل ؟ بمعنى هل ظهر هذا الشخص الذي يستطيع فعلا أن يبين معالم الطريق الذي يسير فيه الشعراء المحدثون ؟

كلا ...

وتلك هى المشكلة الحقيقية لمحنة الشعر الجديد ، او لنقل بداية البحث فى قصور معظم الشعر المصرى الجديد عن مطاولة ما ينتجه أمثال أدونيس وحارى ونزار وحيدى وغيرهم .

وبتحديد العلاقة تحديدا دقيقا بين ما ينتجه الشعراء ، وما يتلقاه المتلقون نعود فنقرر أن المسئولية تقع على نقاد الشعر ، وأظننا لا نحتاج الى الشواهد للتدليل وان نكن نحتاج اليها للتمثيل . فمن طريق ميكروفون الاذاعة تقدم لنا الدواوين الشعرية فى ارتجال واضح يبدو من خلاله أكثر من ناقد مجترا لآراء لا تعمل شيئا أكثر من طمس شاعرية الشاعر الذى يناقش ديوانه ، ولا بأس بعد ذلك ان يكون هذا الشاعر علامة على الطريق - اذا كان الناقد يحبه - او يكون فى الحضيض بحيث يمكن أن تشم رائحة العرق فى أبياتانه أو ترى فيها علامات الازميل وتقوب المسامير ، ولا يخفى أنه يصدر فى هذه الحال عن كره واضح !

وفى بعض الأحيان تختل المقاييس ، حتى ليحاسب شاعر على رصانته باعتبارها من مخلفات الكلاسيكية البائدة فيكون الأسفاف من ثم محمدا ، وقد يعاب على شاعر رموزه فيكون السرد اللفظى مثالا للإجادة ، وربما طوب شاعر بعينه بالصور فى قصيدة ما فاذا وردت فى قصيدة ثانية أخذ بها ، وهكذا ...

لماذا ؟

لأن المتصدى للنقد لم يخلص فى قراءة الديوان ، او هو يعتمد على فطنته ورصيده من المقولات التى تملأ الشدقين ، بخاصة اذا كان واحدا من الاكاديميين . فاذا كان من المحترفين فالأيديولوجية او حتى الموقف السياسى ما يجب ان يشكل موقفه . وهنا ينتقل ميدان المعركة الى صفحات المجلات ، واذا الشاعر لا يقوم التقويم المناسب ، وانما هو يقبل على نتاجه ما كان بحسب المطلوب . وعلى هذا النحو أصدر ديوان محمود حسن اسماعيل « قاب قوسين » او لم يناقش الا جزؤه الذى تحدث فيه الشاعر عن تجاربه الكفاحية ، وبالمثل أطيح بصلاح عبد الصبور فى ديوانه « أحلام الفارس القديم » وقدم عليه كثيرون يعترفون بأنهم عيال على شعر هذا الشاعر ، واختفى بغير وجه حق شعراء كان ينبغى أن يخصصوا بالدراسة والمناقشة .

على اننى لا اتمادى فى هذا الزعم ، فثمة نقاد جهدوا فى أن يبينوا معالم الجديد ، وساقوا كثيرا من الآراء التى يمكن أن يعثر فيها الشاعر على امكانيات تطويره وعلى ما يجيب عن كثير من الاسئلة التى يطرحها.

لنفسه . ومن أجل هذا وضعت الكتاب الذى بين أيدينا ، محاولا فيه ان انحو نحو المقارنين على قاعدة تاريخية تستهدف الكشف عن وجوه الشبه والخلاف دون تحيز ما او اصدار حكم قاطع .

وايضاحا للمنهج قسمت الكتاب ثلاثة أقسام ، جعلت اولها مناقشات فى طبيعة النقد الأدبى ومحاولات لتحديد خطوات الناقد على اساس أن الاثر الأدبى تجربة انسانية رصدها الأديب لفويا بأبعاد وجدانية ذات تشكييل فنى خاص . واما الباب الثانى فقد قصرته على بعض المشكلات الكبيرة التى تعترض الناقد والأديب ، على حد سواء ، فما الجمال مثلا ؟ وما دور الالهام فى التعبير عن تجربة الأديب ؟ واذا كان للأديب أن يتخذ موقفا فكريا معيناً فكيف ينظر اليه الناقد ؟ الى غير ذلك . واما الثالث فهو تطبيقات نقدية مختلفة فى مجالات القصة والدراما والقصيدة ، غير مقتصر على أدباء بلد عربى واحد ولا عازلاً أدبنا عن الآداب العالمية المختلفة .

وبعد ، فليس اعتذاراً ان أقول انى أكثر الاكتفاء بعرض الخطوط العامة فى مجال الاستشهاد ، ذلك لأننى لم أقصد قط الدخول فى جزئيات مجالها تحليل النص بالتفصيل ، وانما هى الفكرة العامة تكشف عن وجهة النظر ثم يكون أمام القارئ أن يعيد البحث من جديد .

احمد كمال زكى

الباب الأول

التقديرات



## الفصل الأول

### خطوات فى النقد

(١)

من أين يبدأ الناقد ، وكيف ينتهى ؟

أترى اذا حلل نفسية الأديب — من طريق عمله — ووضع يده على معالم الطريق الذى سار فيه يكفى — ولو بشكل عام — للوفاء برسالة النقد ؟

واذا استطاع أن يصل الى مغزى الموضوع ، هل يصل الى النهاية التى ينبغى أن يقف عندها ؟

ولو قد مال عن هذا وذاك الى محاولة تحديد القيمة الجمالية فى النص أو بيان امتداداته الاجتماعية ليؤكد — كما أكد شوبنهاور — أنه مبر عن ارادة الحياة ، أفيكون قد قطع بالرأى الأخير ؟

ليس من السهل أن نقدم إجابات شافية عن كل هذه الأسئلة ، ومثلها كثير . كذلك لا نستطيع أن نزعم أنها تطرق كل مجالات الناقد ، بل لا نزعم أنها محور مناقشات لناقد بيمينه ، فإن ما يأخذ به واحد يرفضه غيره ، وإن يكن يتفق معه على أن المعرفة الكامنة فى أى نص — وهى وجدانية — جزء من رسالة الفن على وجه العموم !

ومعنى هذا أن الاتجاه الى الوجدان شرط أساسى لقيام أى بناء نقدى ، وسواء أكان النقاد بلاغيين أم اجتماعيين أم ما أرادوا أن يكونوا

فانهم لابد واقفون عنده . ومن ثم لا نخطئ اذا قلنا انهم مهما تفرقوا . يلتقون فى النهاية .

وعلى هذا الاساس تكون مجدية تلك المحاولة التى ترصد خطوات الناقد . حقا قد يكون فيها شيء من الاعتساف ، وقد تلى كثيرا من جوانب التفرد عند مختلف النقاد - لاسيما اذا كانوا موقفين - الا انها فى النهاية تصف للقارئ جماع ما يؤديه النقد وهو ينظر الى الصورة والمضمون .

وهنا يمكن ان نتوجه بالسؤال : كيف يمكن والحال هذه ان تضى عملية النقد من بدئها حتى النهاية ؟

فى اجابتنا من هذا السؤال لن نحتاج من الناقد الى اكثر من مناقشة موضوعية للنص الادبى . ولكن لما كان هذا النص يربط بفنان ما فليس شك فى ان اسلوب التعرف اليه ينبغى ان يحدد ، وبالتوازن بينهما - وهذا ما يقوم به الناقد - نرى مصادر التجربة وصورها ومعانيها ، وتكون وضوح الرؤية غالباً محكاً لتوفيق الفنان .

واذن فمعنى ذلك كله ان امامنا نصا وفنانا او اثرآ ادبيا وصاحبه ، والى جانب هذين ثمة قيم يفرضها نوع الاثر الادبى وحقائق يقررها موقف الاديب ، وسنحاول فيما يلى ان نقف عند كل وقفة متأنية .

## ( ٢ )

اما المؤلف فهو قاعدة أساسية لفهم النص ، وقد ظهرت خطورة هذه القاعدة بتشعب أبحاث علم النفس واقتحامها مجالات الأدب على أساس أن العلاقة بينهما هي تحديد الدوافع والاحساس والادراك وما أشبه ذلك ، وكشفت مدارس السيكلوجيين من بنائية ووظيفية وجشتالتية أن شبرانجر Spranger مثلا يؤدي الدور الذي يؤديه فانت Wundt وأن الاثنين يسهمان فى الكشف عن سلوكية الأديب أو نفسيته ، التى هي نقطة انطلاق نحو النص ان لم تكن بؤرته أو البؤقة التى ينصهر فيها (١) .

---

(١) شبرانجر واحد من علماء « النفس القهوى » أو علم النفس الإنسانى الذى يفسل الظاهر الحضارية تميرا تاريخيا للنماذج الإنسانية ، وهذه النماذج التى هي عنده نقطة البدء نفوس تتحقق فيها القيم التى تبحث عنها . وأما ويلهم فانت فهو الذى أسس عام ١٨٧٩ أول معمل لعلم النفس ، فاشتهت مناهجه مناهج التجريبيين الى حد ما ، وان يكن فانت حصر مباحثه فى الاحساس بخاصة .



على أن النقد القائم على التحليل النفسى كاد ينحصر اليوم فيما خلفه ستارك. يونج Stark Young وأتباعه الذين شغلوا أنفسهم بالرمز والأسطورة كما شغل الفرويدون أنفسهم باللغة والباطن . ويوضع كتاب فردريك برسكوت « العقلية الشعرية » The Poetic Mind - وقد أصدره سنة ١٩٢٢ - فى مقدمة أوضح كتب النقاد السيكلوجيين الذين يطبقون نظريات فرويد على الأدب ، ونرى له شبه تأثير على أقطاب من النقاد منهم ريتشاردز I.A. Richards صاحب نظرية التحليل النقدي القائم على فهم اللغة وصاحب كتاب « قواعد النقد الأدبى » الذى وضعه سنة ١٩٢٤ ولا يزال الى اليوم مرجعا أصيلا لنقادنا المحدثين .

هذا لا يخفى اطلاقا - فى تحديد ملامح المؤلف - دور التاريخ من حيث هو علم يسجل نشاطات الانسان على مدى الزمن . وكان لاشتغال علم النفس الفهمى - الذى اقتحم نفسية الاديب - بالعلوم الاجتماعية وبالأنثروبولوجيا اثر فى فتح باب كبير نفذ منه التاريخ على نحو لم يمهده القدماء قط . واليوم تتلاقى فلسفة النقد الأدبى الحديث مع فلسفة التاريخ المعاصرة ، حتى نلرى اميل برييه يتحدث بثقة عن النقد التاريخى (١) ، وهكذا .

وبقدر ما تضخم نقد النص بمجاهدات التفسيرين ازدحم بالتاريخيات وغيرها من الانسانيات بحيث ضاعت الحقيقة الادبية ، أو كادت . ولتلافى هذا يجب على الناقد ألا يسرف فى البعد عن فنية النص ، يجب أن يستمد من المؤلف مباشرة ما يلقي الضوء على أثره (٢) مع ربطه بكل ظروف البيئة - مادية كانت أو معنوية - بحيث يصبح من السهل بعد ذلك أن يتساءل : كم جعل المؤلف نصه انعكاسا للتجربة ؟

وبعبارة أخرى يتساءل : الى أى مدى جعل المؤلف أثره تقليدا للحياة ؟ وهكذا تثار قضية « المحاكاة » على نحو اتفانى ، ولكنه أصيل لأن الفن شيء آخر غير الحياة ، ولأن العمل الأدبى واقع فعلى مضاف اليه أعماق الاديب . وهذا ما نسميه بالواقع الفنى ، وهو نفسه ما تدور حوله الحركة التقليدية من حيث كونه صدى الهام أو نتيجة دربة وتمرس .

(١) Transformation de la Philosophie ; p. 155, Paris 1950.

(٢) لى رلفس هذا الاتجاه يقول محمد مندور فى كتابه « فى الميزان الجديد » صفحة ٩٢ ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٤٤ « لقد استطاع أن पहुن الى تصوير ادب ما لنفسية ما فى رواية ما ، ولكنى ارلفس أن اتفق بما يقوله الفلاسفة أو علماء النفس من الانسان اطلاقا أو عن ملكة من ملكاته ، لانى أحس أن حديثهم لا يلائى حقيقة أى نفس ممن ارى حولى » .

ومسألة الواقع الفني تلغى السؤال الذى يطرح دائما وهو : هل المؤلف صادق ؟ بمعنى هل النص تصوير لأحداث حقيقية ؟ ان قبول النص يتوقف على مدى قدرة المؤلف على أن « ينطق » التجربة كصورة فنية ؛ فللحياة منطقها ، وللفن منطق ، بل للموقف الأدبى سواء اكان شعرا أم قصة أم مسرحية منطق معين . وما قد نقبله فى الحياة قد نرفضه من المؤلف ، أو قد نرفضه فى موقف فنى له ونقبله فى موقف آخر .

فالصدفة قد تبدو جميلة فى الحياة ، وقد نقبلها ونسلم بها ، بل قد لانرى فى متابعتها غرابة على الاطلاق . على أنها فى العمل الأدبى تصبح مبتذلة ، وهى قد تكون أكثر ابتذالا اذا أحدث المؤلف بها « نقلة » جوهرية فى رواية ، أو اذا لجأ إليها أكثر من مرة فى المواقف العادية .

صدق المؤلف على أية حال ان كان يطرح للمناقشة فعلى أساس ارتباطه بالنص لا على أساس أخلاقى محض ، ويعنى هذا أن انشغاله بالحياة المثيرة للانفعال والباعثة على الأحلام يجب أن يكون فى حدود منطق عمله الفنى . ومن ثم قد يجوز للنقاد أن يتحدث عن أن تأثير ماركس مثلا فيه يقتزن دائما أو أحيانا بتأثير فرويد ، مع أن منطق الحياة يرفض المصالحة بين المذهبين ؛ فالأول يؤكد أشكال الجماعة والثانى يعنى بالجوانب الفرديزية والذاتية . ومع ذلك فقد يجد ناقد آخر أن كلا من ماركس وفرويد لا يملكان الا لسحق الهيكل الاقتصادى والكيان الأخلاقى جميعا .

ومعنى هذا أن تقاليد المؤلف تدخل فى اعتبار الناقد شاء أو لم يشأ ، وأن أحلامه ومكوناته ورموزه تجد مجالا للتشريح فى أثناء تقييم الحقيقة عنده .

ان المؤلف أو شخصية الفنان مشكلة ، ولكنها تخضع دائما لحلول لاتبعد كثيرا فى الواقع ، بحيث يمكن أن نجعل « الجنس » عنده مصدرا للاضطراب العصبى مرة ، ومرة أخرى بدءا للتفوق ، ومرة ثالثة طريقا للحلاد ، وهكذا ...

وأخيرا نريد أن نسأل : ماذا لو كان المؤلف يكتب عن نفسه فعلا ؟  
الجواب سهل ؛ فهو فى هذه الحال اما يصطنع سيرة شخصية autobiography واما يسجل خواطر لا يقصد بها تشكيلا فنيا ، واما يكتب مذكرات أو يرصد لمراسلات . ولكل مقاييس خاصة ؛ فنحن نعجز عن أن نطبق على المذكرات مثلا ما نطبقه على السيرة ، لأن هذه تستمد وجودها من شتى أسباب بعضها التاريخ العلمى ، ودور المؤلف هنا هو أن يطرح على الفن تلك الأسباب من خلال تجربته أو فى اطار انفعالاته بها وتفاعلها  
هى معه .

رأينا أن الحديث عن المؤلف لا يخلو من إشارات إلى النص في ذات الوقت ، وهذا يدل على أن بين الفنان وأثره وشائج ليس من السهل قطعها . ولكن النص مع ذلك يظل له شخصيته الفنية التي قد تختلف عن شخصية المؤلف ؛ فالأبله مثلا لا يمكن أن يكون دوستوفسكى ، وهاملت ليس شيكسبير إلا إذا جملنا روميو أو جولييت أو ماكبث أو عطيل الشاعر الانجليزى بعينه .

النص - من الناحية النظرية - شيء والمؤلف شيء آخر ، لكنه على أى حال مادة التجربة ، والنقطة التي يختلف عندها النقد ؛ فقد يناقشها ناقد كأمين الخولى مناقشة سيكولوجية ، وقد يبحث فيها محمود أمين العالم عن المضمون الاجتماعى ، وقد تدفع مهنة الطب رمزى مفتاح إلى أن يأخذها أخذاً بيولوجياً ، وإذا كان الناقد أحد المدرسين الشكليين أغرقنا فى نظرية النظم كما خطط لها عبد القاهر الجرجاني أو أخذنا بتطبيقات العلوى صاحب « الطراز » .

والأحكام إلى هنا قد تكون صحيحة على ما ذكرنا منذ قليل ، إلا أن الأكاديميين لا يطمنون إليها قبل عمليات التمهيص ، ولا سيما إذا كان النص لأديب قديم . وفى هذه الحال يحاول هؤلاء أن يتأكدوا من صحة نسبة النص إلى صاحبه ، ويناقشوا اختلاف الروايات فيه ، ويرصدوا للانحرافات التى طرأت عليه قبل دراسته .

أما هذه الدراسة - وهى ليست وقفاً على القديم فقط - فمتشعبة ، غير أن الدكتور سهر القلماوى تحصرها فى الأدوات والصور (١) ، والأداة هى اللغة بطبيعة الحال بالإضافة إلى ما يصابها من إيقاع وأخيلة ، وأما الصور فهى الأشكال الفنية التى يصدر بها النص .

ونقطة الخلاف بيننا وبينها شكلية . إذ طالما كانت ترى أن الصور التى تمنحها هى الملحة والقصة والمقالة والمسرحية والتصيدة ، فمن المستحسن جمع هذه تحت ما نسميه بالضروب أو الأجناس الأدبية . وفى هذه الحال يقصر « اصطلاح » الصورة على ما يدخل فى بحث الأداة ، والصورة هى التى يسميها البلاغيون قديماً تشبيها واستمارة ونحو هذين مما يندرج تحت المجاز .

(١) محاضرة فى النقد الأدبى ٥٤ ( ط ٠ معهد الدراسات العربية المالية سنة ١٩٥٥ )

وبوسعنا أن نستخلص من كل ما يدور حول النص أنواعا من الأسس يسهل على الناقد أن يقيم عليها تحليله وتفسيره ، ولكن مشكلة النص أكبر من أن يلفق لها الحلول ؛ فهي تضرب في صميم اللغة ، وفي الوقت نفسه تمتد امتدادات بلاغية ، كما أنها تشترك مع الموسيقى في الإيقاع ، وتشير أيضا في معرض العبارات قضية المضمون .

الأمر ليس سهلا إذن ، ومن أكبر ما يدل على الصعوبة فيه اختلاف الآراء حول طبيعة الكلمة الأدبية ؛ فهذه إن كان لها أن تؤدي وظيفة التعبير عن القضايا الموضوعية ، فسوف تظل على صفة بدائية إذا قورنت باللغة العلمية المتطورة تطور الحياة نفسها ؛ إن رغبة الفنان في اختيار « الأنسب » وليس « الموضوعي » في مجال الاستحضار أو الاستدعاء - وهو تصوير خالص - توقعه في أسر الذين سبقوه إلى التجربة نفسها . ومن ثم نرى كيف يلجأ الشاعر - مثلا - إلى اللغات القديمة أو العبارات التقليدية ذات المفردات التشابهة في الموضوع الواحد . فالفتاة الجميلة عند امرئ القيس هي هي تقريبا عند المتنبي ، ولا يحاول شوقي ولا ناجي ولا طه المهندس أن يخرجوا - تقريبا - عن دائرة الشاعرين القديمين . وربما يكون القمر والغزل والعيون التي فيها حور ، القاسم المشترك عند الجميع !

وقد يكشف فقه اللغة عن تطور في معاني بعض الألفاظ أو يضع أيدينا على الفروق التي يبتدى إليها في الصفات المختلفة ، غير أن عمله يظل بعيدا نسبيا عن عمل الناقد العادي . فإن كان هذا على حظ من الذكاء نحى جانبا كل شيء واستعاض عنه برصد « فكرة » النص بدلا من تقييم الصورة أو قياس المدلول المحسوس .

والحقيقة أن الكلمات - وهي مجموعة رموز صوتية (١) - حينما تنمو وتتطور تصبح مدلولاتها الموضوعية صارمة . ويكون دور الأديب شاقا في إيجاد قاموسه الخاص ، ويقدر ما ينجح في تصفيته من الموروث التقليدي . يجب أن ينجح في إعطاء البعد الصوري له ، ومعنى هذا أن يدخل المعركة في ميدانين : أحدهما ميدان التخلص من القوالب القديمة ، والآخر ميدان التخلص من اصطلاحات العصر الفكرية وما يتبعها من أساليب أقرب إليها عبارات الجمهور القارئ بوجه عام .

---

(١) يستحسن مراجعة كتاب Stephen Ullmann وم. وانه Words and their use

وفد ترجمه الدكتور كمال محمد بشر بعنوان « دور الكلمة في اللغة » ولا يساوي هذا الكتاب في الأهمية إلا كتاب Study of Words - ألفه Richard Trench في لندن سنة ١٩١٠

نحن نؤمن بأن اللغة المصرية أرقى من لغة الأولين - على الأقل في مدلولاتها المجتمعية - ولكن الأديب يعيش بإحساسه أكثر مما يعيش بعقله، بمعنى أنه يفسر حياته تفسيراً قائماً على الوجدان . وفي هذه الحال يتحرر كثيراً من هذه اللغة الراقية . فان عجز امتلات آثاره بالهتافات المتدلة والشعارات التى يرددها الفاهم وغير الفاهم ، وما أكثر من ضاع من شعراء الشباب وهم ينقلون لغة الحياة اليومية إلى قصائدهم !

ولو قد يتسنى للناقد أن يراعى هذا فيواجه تلك المشكلة الجديدة التى توجد قاعده أن مقدرة الفن على التعبير - كما وكيف - رهينة بإمكانات الاداة ، لفتح أمام أحكامه أبواباً عدة ينفذ منها إلى حيث يبرر ظاهرة السقوط فنيا لبعض الأعمال الأدبية . ولقد طالما قرأنا قصائد فأحسنا أن طاقة الشاعر اللفوية أصغر منها خياله ، وكم زهدنا فى حوار مسرحية أحسنا أن لغتها لا ترتفع إلى مستوى الأفكار !

ان الأديب الذى يختار قاموسه يستطيع أن يطوع مادته بحيث يكون كل يوافق كلا . . بلا فضول ، ولا ضيق ، ولا تمسر . وعلى ذلك تصبغ قضية ملازمة النص للتجربة موضوع سجال خصب ، ويرتفع الأديب فى نظر الناقد ما كان قد عبر بقدر ما أحس .

ولكن هذه المطابقة تستلزم شيئاً آخر ، هو موسيقية الكلمة . وخطر الموسيقية يظهر فى الشعر خاصة بفرض النظر عن ميزان العروض ، إذ يتاح فى هذه الحال لون من البحث فى الإيقاع الداخلى للكلمات وهى تتساق فى البحر العروضى بأكمله . ولكن الأحداث المنتظمة ذات الإيقاع الرتيب فى الشعر ، تظل سمة العبارة فى الأعمال الأدبية الأخرى ، والا فتقدت هذه الأعمال كثيراً من قيمها الجمالية الغامضة !

والحقيقة أنه لا وجود للدلالات اللفظية بغير التعرف على جرس الكلمات فيها ، ولكن النقد الأدبى يذهب إلى أبعد من ذلك فيرى أن فى الإمكان الوصول إلى أقصى آفاق الجمال بتتبع جرس الألفاظ دون معانيها ، وأكثر ما يكون ذلك عند الشعراء الرمزيين . ويعتمد كثير من الشعراء المحدثين اليوم على هذه الظاهرة ، ومن أبرزهم سعيد عقل ونزار قباني وخليل حاوى . ويرى الأخير أن الشاعر المعاصر فى التفاته إلى « اللغة المحكية » إنما يدخل فى الشعر إيقاعات جديدة مستمدة من طبيعة الحياة والعصر (١) .

---

(١) قد يخالفنا الشاعر فى ذلك ، ولكنه لايمنى أية لغة ، والدليل على ذلك أن صلاح عبد الصبور مثلاً وكذا جفارى ورفيق حورى لايقسمون اللغة المحكية فى أى مستوى . وقد قام فاروق خورشيد بدراسة لشعر « أناشيد صغيرة » ناقش فيها موسيقية صاحب الديوان .

واذا كان التلازم قائما بين الكلمة وجرسها فلا شك أن المعول عليه هو المعنى ، ودعك من هذه الكلمات التي غامت معانيها فى دوامة حكايتها على مر العصور . فهذه يختلف دورها من موضع الى موضع ؛ فالشاعر الذى يقول اليوم : بخ بخ ! فى معرض التهليل ، أو : حبطقطق حبطقطق ! ليحيى صوت الخيل وهى تعدو ، قد يثير عليه من السخرية مالا يثار على قاص أو خطيب ، لأن للشعر موسيقيته التى ترتبط بمدلولات الألفاظ !

على أن العلاقة بين الجرس والمعنى تظل بعد ذلك علاقة صوتية ، ويستطيع الناقذ العادى أن يكشف عما نبأ منها وجفا وعمارق ودق ، ويقاس نجاح الأديب من ثم بالبعد عن الغريب والحوشى والمهجور . فان كان ثمة تقديم وتأخير وحذف وذكر وما شابه ذلك ، فلان موسيقية العبارة تريد ما يقدر ما يريد المعنى .

وهكذا نرى الكلمة المفردة والجملة كاملة والتناسق بين الألفاظ فيها وما يتردد داخلها من إيقاع . نرى كل أولئك مجالا ينشط له الناقذ فى النص ، وهو يستطيع — بالنسبة لنا نحن العرب — أن يستعين براءه قيمة خلفها لنا عبد القاهر الجرجاني فى النظم ، ولأمثاله من البلاغيين لغات أخرى لا تقل ذكاء عن لغات ريتشاردز وغيره من التحليليين فى أوروبا وأمريكا .

### \*\*\*

ومهما يكن من شيء فقد بقى أمامنا الحديث عن الصورة وفى هذه الصورة التى يشترك فى تكوينها الألفاظ ، والإيقاع الذى يفرضها صوتيا على الملتقى ، والخيال الذى يسهم فى إعطائها كل صفات جمالها . فى كل أولئك يعتمد النص عن الارتباطات الدارجة ، وينتقل الى مضمار الفن ، والحقيقة أن الكلمة المبتدلة — ولا أعنى المستهجنة — يجب أن يكون لها ارتباط غير مألوف لتصبح غير عادية ، ويتم هذا عن طريق التشبيه الذى بحرى كثيرا فى كلام العرب ، حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد « (١) » .

والتشبيه يذكرنا بالاستعارة ، لأنها منه وإن تكن أقوى أثرا حتى قال أرسطو « التشبيه استعارة ، والفرق بينه وبين الاستعارة طفيف » وقد عرف الاستعارة فى « الخطابة » بأنها نقل اسم شيء الى غيره ، وعرفها ابن المعتز بأنها استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف به .

وجعلها العرب بعد أو قبل من صميم البيان ، فدار حولها من المناقشات والتقسيمات ما جعلها نشاطا عقليا من الممكن تقييمه ، وكان أرسطو قد توسع فيها فجعل منها المبالغات والأمثال .

وسواء أكان النص استعارة أم تشبيها ، فالعمل عليه فيهما وجه الشبه . ويرى الناقد حقيقة التجربة من خلالهما ، ومن خلال صور المجاز كافة . بل هو يناقش جزئيات الصورة - ان عدل المؤلف عن أى نوع من أنواع المجاز - فى اشكال النص الأخرى حين يصطنع أسطورة أو يستخدم مثلا . ومع توفر عنصر الجمال الشكلى الى جانب ما قدمنا يصبح النص وكأنه أجزى فنيا ؛ فالصورة واضحة لا تمثل خلا في السياق ، والتجربة سليمة الجوانب قوية الدلالة ، والكلمات موحية موقعة ، فما على الناقد بعد هذا الا أن يصدر حكمه اذا أراد ، والا فهو يجيب بـ « نعم » اذا سأل : هل نجح المؤلف فى التعبير ؟

غير أن هذا العمل بخطواته تلك لا يتم عادة الا على الصعيد الأكاديمي ، لأن النقاد الذين تستهلكهم الصحافة لا يكلفون أنفسهم مشقة هذا الضرب من المحاولات . بل لعل كثيرين يرون أن كل نظريات الجرجاني والأمدى - وحتى أرسطو - عبث لا طائل وراءه أو مراوغات يتقنها المدرسيون .



وخلاصة ما قلنا فى هذا الميدان - بطرفيه المؤلف والنص - أن الناقد يقرأ الأثر فينفع ، ونتيجة انفعاله يفسر ويحاول أن يصدر أحكاما مقومة لا يراها قاطعة بحال . وهذه الأحكام المقومة على الرغم من أنها ذاتية أساسها نوع التجاوب أو درجته مع الأثر - من حيث انه تجربة وجدانية فى صورة موحية - ترتبط بقواعد سابقة أو آراء موضوعية اتفق على التسليم بها أو الرأى المسند .

ولا يقصد بهذا النقد غالباً الا الكبار الذين استوت ثقافتهم وعرفت فلسفتهم أو كان لهم مضمون واضح يصمدرون عنه . وأما الناشئة أو البادئون فهؤلاء يحتاجون الى النقد التقريرى الذى يفرض عليهم - نيس الى حد التعنت - طرقا معينة قصد الهداية وتسديد الخطى .

## ( ٤ )

اما الميدان الثانى للبحث فى النص - وهو ما افترضت تسميته بالأجناس الأدبية كاللحمة والدراما والقصة - فمن الصعب جعله جزءا من فصل ، وأكثر جدوى لو خصصناه ببحث مستقل . ولهذا نعدل عنه مؤقتا

الى ما نراه فى صميم البحث النقدى وهو الميزان أو تقويم هدف الفن ،  
وبعبارة أخرى هو التعرف على مضمون النص •

والمضمون فى الواقع ليس هو الموضوع ، وليس هو الجنس الأدبى •  
بمعنى أنه لا يمكن أن يكون قصة ولا قصيدة ولا موضوعا لقصة أو قصيدة ،  
وانما يكون الفكرة التى يستهدفها الأدب • وهذه الفكرة مرتبطة بموقفه  
العام من الحياة أو بفلسفته التى تربط الوجود بقوانين يرتضيها هو بعد  
طول دربة وتمرس •

فشلى مثلا يكتب الشعر ، وله فى الشعر قصائد ، وتحتوى كل قصيدة  
موضوعا أو أكثر • ولكن وراء أية قصيدة مضمونا معنا ، أو نظرا مرسوما  
الى الناس يحدد علاقاته بهم ، وهو يشكل جزءا من فلسفته •

وأبو العلاء المعرى يكتب « رسالة الغفران » وهذه لها موضوع ،  
ويكتب « الفصول والغايات » وتلك ذات موضوع آخر ، وينشد القصائد  
الطوال والملتزمة بشئ لغوى وغير الملتزمة بشئ آخر • وهو فى كل هذا  
يصدر عن موقف فى الحياة ، ربما يخطط له التبرم والزهد فى كل شئ  
حتى فى غيبيات الدين •

وهكذا ، مما يهتيا لنا به أن نطرق الموضوع الأزلئ وهو : لماذا يكتب  
الأديب ؟ وبمعنى آخر : ما هدف الفن عنده ؟

أهو للامتناع واللذة أم للفائدة والتعذيب ؟ الأدب للمجتمع أم الأدب  
للأدب ؟ ان النظرية الرومانسية ترفض أن تحدد الفن تحديدا موضوعيا ،  
ويرى أصحابها الفنان منفصلا عن الناس ويصدر وفق مزاجه دون ما تقيد  
بأى قيد • ولقد قرر « سوريو » أن طائفة الكلاسيكيين الذين يأخذون  
بفكرة الإلهام يؤيدون تلك النظرة (١) ، وعلى هذا يصبح الفن للفن قيمة  
عند من يتشبعون لأولئك وهؤلاء • وفى حدود هذا المعنى يضع كروتشه  
وبرجسون وكيسلرنج ومن يتأثرونهم عندنا مفاهيمهم المختلفة ، ويقدمون  
الآن أدباء جعلوا أنفسهم فى صف واحد ضد المحدثين ولا سيما ضد الشباب  
من الشعراء •

فصالح جودت مثلا قد يعتبر فى نظر بعضنا كلاسيكيا ، ويعده آخرون  
رومانسيا أو واقعيا • غير أنه على أى الحالات يهاجم — كناقدها — كل  
الشعراء الذين لا يلتزمون الاطار التقليدى للقصيدة ، ويضمنون شعرهم  
موقفا طليعيا • بل قد يسميهم جميعا وبلا استثناء قرامزة ، كما يسميهم  
غيره حمرا ، وباسم الأخلاق تارة والقيم تارة أخرى يتعرض المحدثون  
لمحنة منشؤها أساسا كفرهم بنظرية الفن للفن •



ولكن الذى يقرر هذا المستوى - دون أن يرفضه - الناقد المحاييد ،  
فيتناول النتاج الأدبى فى ضوء هذه النظرية كاشفا عن مواطن الجمال  
التي لا نظير لها فى الاستطيقا ، فإن لم تكن القيمة جمالية طرحت على  
مقياس اللذة الخيالية أو مجرد الامتاع ، وهنا يحرص الناقد على أن يكشف:  
هل تحقق الهدف بإيصال تجربة الأديب الى المتلقى ، أى أن الناقد يعين  
القارئ على تعيين أبعاد تلك التجربة وسبر غورها .

ويبدو أن طائفة كبيرة من الأدباء قد استهوتهم هذه القيمة الطبيعية ،  
فتوسعوا فيها توسعا أضر بالأدب ضرا يخشاه الأخلاقيون . إلا أن طبيعة  
الأدب تستطيع أن تتقبل كل مالا يسرف فى اللذة ، ولا سيما إذا أضحت  
حسية . ومن ثم قد يقرأ بعضنا نزار قباني بمضض ، وقد يرفض بعضنا  
الأخر أجزاء ضخمة من أشعار بودلير وسعيد عقل ، وثمة كثيرون يهاجمون  
مدام بوفارى وعشيق اللادى تشاترلى وأنا كارنينا ، بينما يقرر غيرهم  
من النقاد أنها فى مستوى الأعمال الكبيرة التي تنسب للرواد !

ولا نستطيع أن نطمس جذور القضية ، فقد قرر أفلاطون أن الفن  
لا يهدى الى شيء أو لا يوصل الى الحقيقة . وهو قد يجدى ، ولكن فى حالة  
التسبيح بحمد الآلهة أو فى حالة التغنى بمآثر الأبطال . على أن أرسطو  
رأى من بعده ما رآه الاجتماعيون ، رأى أن للفن دورا فى البناء  
الاجتماعى ، ولهذا لابد أن ينفع ، أو يجب أن يكون له هدف ، حتى وإن  
كان تعلم الحياة !

ولا شك أننا نستطيع دون الدخول فى مشاكل ميتافيزيقية عن طبيعة  
الفن للفن ، أن نقبل الأدب الفائق أى الأدب الذى يستهدف غاية معينة ،  
وهذه الغاية هي ما نعبر عنها بالمضمون . ومن ثم نرفض أن يكون من قيم  
الأدب التسلية أو الامتاع أو التطهير (١) أو التنفيس أو الفرار ، بمعنى أننا  
لا نقبل مثالا من على محمود طه أن يهرب مع الملاح النათه ، ونأبى على  
إبراهيم ناجى أن يطير وراء الغمام أو ينشد ملحمة السراب ، ونأخذ على  
شكيب الجابرى أن يربطنا بأفاميا بقيود جنسية وبلاغية قوية .

إن النقد من حيث هو نقد لا يملئ شيئا من هذا ولكنه يناقشه على  
المستوى الاجتماعى والفنى . اذا طالما سأل : كيف نجعل الأدب نقطة  
انطلاق لبناء مجتمع تتكافأ فيه التجربة والفن ؟

---

(١) Catharsis هو الاستمتاع بدون ألم ، والإنسان فى رأى أرسطو على ما ذكر فى  
« فن الشعر » فى حاجة الى أن يطهر نفسه من الانفعالات القاسية ، وليس كالأساة أقدر على  
ذلك لأن المحاكاة فى هذا الفن ترمى الى إثارة الرحمة والخوف وبهما تخلص النفس من -  
الانفعالات الضارة .

العلم يقدم الحلول التجريبية ، كما يقدم الدين الحلول الغيبية والفلسفة حلولها العقلية . فلا أقل من أن يقدم الأديب حلوله الوجدانية !

وعلى هذا يحاول الناقد دائما أن يحدد معالم العمل الأدبي ، أو فلنقل يسأل عن مهمة الأديب نفسه ، ويمكننا أن نرجع كثيرا من حملات النقاد على أدب هذه الأيام الى عدم وضوح أية غاية . وبلغ من اشتداد النكير أن طولب كثير من الأدباء بتحقيق القيم الأخلاقية - على أقل تقدير - فبعثت من جديد آراء شلى واليوت ومن لف لفهما ، بل تكاد تطل علينا من جديد تلك النزعات التي جعلت واحدا كالبوصيري ينشد « البردة » وآخر كمحرم ينشد « الإلياذة الإسلامية » بل يتقدم بعض الدارسين فيخطط لمنهج الفن الإسلامي دون ما نظر الا الى الأخلاق التي عبثت بها حضارة القرن المادية .

نعم ان القيم ينبغي ألا تفقد أخلاقيتها ، ولكن الخطر أن تصبح كل شيء !

والخلاصة أن الناقد يريد أن يرى المضمون ، وبمقدار طواعية هذا المضمون لتفسير الحياة يقبل النص ، ولنقلها بصراحة : ان السبب الذي من أجله لا يقدم لنا كثير من الأدباء أية قيمة أو يقدمون لنا قيما شوهاء ومبتورة هو انهم لم يستكملوا أسباب نموهم . فالى جانب تأهب الأديب بالاداة يجب ان يتأهب بالفكر حتى لا نحس انه لا يعرف شيئا ، لأن معرفة الأشياء أصبحت من الأمور العادية جدا فى القرن العشرين .

وليس معنى ذلك أننا نطالبه بالتزام الوجوديين ، ولا نطالبه بموقف الماركسيين ، لا ولا نحب أن ينتمى الى طائفة متعصبة أو الى حزب متعنت . انما نطالبه بالادراك وتعرف الأسرار قيل أن يقدم نفسه الناضجة التي تعيش الحياة من خلال تجربة الانسانية كلها ، والانسانية لا تلهو وكذا الفنان !

وإذا كان من غير المقبول لنا أن يسخر المؤلف نفسه وفنه للدفاع عن عصبية بذاتها ، فنحن كذلك لا نقبل من الفنان أن يهرب من الحياة ليعيش فى هلاميات ترفضها الحياة . نحن نريد منه أن يكون ذاتا حية مفردة داخل اطار مجموع حى متحرك له مشكلاته ، وله مقدماته التي يدافع عنها لأنها رؤيا الفن التي تقدم طبيعة الفنان على استشرافها .

## الفصل الثاني

### أجناس العمل الأدبي

(١)

هذا امتداد طبيعي للبحث في النص ، وقد آثرنا أن نطيل فيه القول لأهميته من ناحية ، ولأنه يحتاج من ناحية أخرى الى نظرات تاريخية تحدد نمو الظاهرة الأدبية من داخلها وانتقالها من أدب الى أدب أو اختلاطها بظاهرة أدبية أخرى على نحو يؤلف شيئا جديدا ، وهكذا ...

وفكرة الأجناس الأدبية (١) تقوم أساسا على عنصر الزمن لتكشف عن تأثير اللاحق بالسابق ، بحيث يكون على الناقد أن يعرف خصائص النص الذي ينتقده وما قد أضيف إليه منها أو عدل عنه الى غيرها ، فكان من ثم الجديد أو المخترع أو الجمود الذي لا يضيف فضلا للفنان . وعلى هذا النحو لا يمكن أن نفهم تماما قصيدة من الشعر المرسل لشاعر محدث دون أن نربطها بكل مجهودات الشعراء الذين سبقوه ، بل ربما وجدنا فيها ما قد يلزمنا بالتعرف على بدايات الشعر التي تتوغل في عصور ميافيزيقية .

وبالمثل يجب أن نتسلح بمعرفة ماضى الدراما اذا أردنا أن يصمدى خلفنا على مسرحية معاصرة . وليس يكفي أن نعرف أنها كانت من قبل شعرا وأصبحت اليوم نثرا - مع وجود المسرحية الشعرية على نطاق ضيق - لأنها كانت قديما تراجيديا ثم نشأت الكوميديا غير معتنى بها كما يقول أرسطو ، وبعد ذلك اندثرت في المصور الوسيط لتقوم درامات دينية نعرف في القرن الخامس عشر أو السادس عشر الى « الشعبية » في هزليات

---

(١) بالفرنسية Genres littéraires وكان الإنجليز يطلقون عليها Literary Species  
في عدلوا منها الى Literary Genera

ساحرة ٠٠ ليس يفي هذا ، وانما لا بد من تفهم الخصائص الفنية من حيث هي كائنات عضوية حية تنمو متأثرة بالأوضاع الاجتماعية والزمن ، وتنحرك في أطر الفن من ايقاع وغنائية ووزن مقفى - اذا كانت شعرا - خاضعة أو غير خاضعة للقواعد المتوارثة •

لقد أصبح من المقرر أن احاطة النص الأدبي بهذه المعرفة التاريخية النقدية يخدمه ويستكنه جوهره ويرسم أبعاده الحقيقية ، ولهذا كان لا بد لأى ناقد من أن يلزم نفسه بقراءات مقارنة تتوجها مجهودات فرديناند برونيتير ( ١٨٤٩ - ١٩٠٦ ) • وكان هذا مدرسا بالمعلمين العليا ومديرا لـ « مجلة لمعلمين » ونشر في النقد وتاريخ الادب ثمانى مجموعات كلها تشهد بحرصه على أن يؤكد دائما العلاقة بين العلوم الطبيعية وتاريخ الادب ، بل قد رأى - استنادا الى نظريات داروين ولا مارك وسبنسر (١) - فى بعض ضروب الادب ما يشبه الأنواع فى مملكة الحيوان من حيث تطورها وتسلسلها المعروف •

على أننا لا نقول بذلك أن برونيتير كان أول من اهتم بنظرية الأجناس الأدبية (٢) ، فقد اعتد أرسطو - بحسب ما تدل عليه كتاباته فى فن الشعر - بالفكرة بدليل تقسيماته العقلية الهندسية التي جعلت الادب قصصا وغناومثيلا ، وانقسم التمثيل الى تراجيديا وكوميديا ، وامتازت الكوميديا بكذا وكذا ، ويجب أن تقوم الكوميديا على كذا وكذا ، الخ ٠٠٠

ولكن برونيتير نبه الى أن نظرية التطور فى الادب لا ترمى الى بحث الماضي - لمجرد بحثه - بقدر ما تستهدف استنباط قانون يمكن أن يفسر • انها توضح تسلسلات العوامل وردود فعلها فى الكائن الأدبي طوال رحلته عبر الزمان والمكان ، آخذة ومعطية ، متحركة أو واقفة ، موجودة فى آخر الامر نوعا جديدا يجمع عناصره من بقايا نوع سابق • ومن المؤكد أن هذا النوع ارقى درجة أو درجات من سابقه ، الا أن للسابق دائما فضل سبقه !

على أى حال كان برونيتير ذكيا ، وإن أخطأه التوفيق عندما رفض أن يعترف بالانتاج الأدبي الكبير الذى لا يتلاقى مع فكرته • ومن ناحية

---

(١) لداروين نظرية التطور ، وللامارك نظرية التحول ، وأما سبنسر فقد نقل قوانين التطور من المفويات الى الممنويات طبقا إياها على علم النفس والأخلاق والاجتماع - راجع V.G. Child : Social Evolution : London 1950

(٢) يجب ان نذكر هنا أن برونيتير طبق نظريته على ثلاثة أجناس فى الادب هى المسرح والشعر والغنائى والنقد الأدبي ، وهو يرى بصفة خاصة أن وحدة الوشوحات طورت شعر الموضع اللدنى الذى كان شائعا فى القرن السابع عشر الى شعر غنائى رومانسى انتشر فى القرن التاسع عشر •

أخرى كانت دراساته كلها ذات طابع تقريرى ملزم ، والفن كما نعرفه لا يلزم بشيء ولا يخضع للوجماطيقيات ، بل هو حدس أو حس باطنى intuition قبل كل شيء . فاذا كنا مع ذلك ندعو الى التمسك بنظريته ، فانما على سبيل أن تكون دراستنا ذات طابع وصفى وبتعليلات لا نفترض أن تكون ملزمة على طول الخط .

وفى هذه الحدود يمكن أن نأخذ بادىء ذى به بالقسمة الأدبية التقليدية وهى أن الأجناس الأدبية منها ما هو نثرى ومنها ما هو شعرى . وبطبيعة الحال لا تقوم هذه القسمة على أساس تاريخى ، بمعنى أن الأجناس النثرية مثلا لم تسبق الأجناس الشعرية ، وأن القطعة الملحمية - من حيث هى ضرب شعرى يقوم على الحكاية - ليست متقدمة على الأسطورة أو الخطبة . وانما عملية النشوء والارتقاء أو التوالد كانت تقع بدون قيد الا قيد حاجة العصر ، وقد ينشأ جنسان معا من النثر والشعر فى زمن معين وعلى صعيد مكانى واحد . وعلى ما تدل الدراسات الأثرولوجية والميثولوجية يمكن أن نقول ان أول تعبير أدبى - فى العالم - ارتبط بالدين ارتباطا معيشيا . ولعلنا لا نجد حرجا فى أن نجعله أسطورة بمعنى Myth - أى شيء يقال لو جاز أن نصدق فقهاء اللغة - وليس بمعنى الحكاية الجرافية !

لكن لهذا مجالا آخر ، ومن ثم نعود فنقول انه لما كانت القسمة الأدبية الثنائية قد حلت - ولو شكليا - مشكلة طبيعة الاداء الأدبى أو صياغته فى خطوطه العريضة ، فانه من الضرورى أن نتبين الخطوط الأقل عرضا . وهنا نرى فى النثر بصفة أساسية الخطابة والأمثال والقصص والسير الأدبية ، وبدرجة أقل المسرحية التى نشأت شعرا . ومنثرى فى الشعر بصفة أساسية الملحمة والفنائيات والمسرحيات الشعرية ، وبصفة أقل الأمثال والقصص الشعرى الذى حل فى تقدير الشعب محل الملحمة الكلاسيكية العظيمة (١) .

وعلى هذا النحو تبدو القسمة الثنائية فى لاملح ، أو هى لاتعنى شيئا كثيرا فى صياغة الجنس الواحد الا بمقدار ما يكون هناك من فرق بين الاداء الشعرى فى المسرحية مثلا والاداء النثرى وتأثير ذلك فى عرض الموضوع وتطويره .

---

(١) من أشهر الملحمة الإلياذة والأوديسا والاتياده والتوميديا الإلهية والفرسوس انفقود فى الآداب الأجنبية ، ويرى بعض دارسى القولكور الغربى أن ما فى السرد الشعبية الإسلامية من شعر يمكن إدخاله فى نطاق الملحمة

وفى الأجناس الأدبية لأدبنا العربى لانزال نرى اضطرابا فى الرؤية الفنية الى الفنون التى تنظم وهى فى الأصل نثر ، كحكايات الإبطل التى ترد فى سياق القصيدة الجديدة بتفصيلات تبعدها عن الشمر ، ومسرحيات البطولة والمواقف التاريخية الالفة التى تزدهم بالفنائيات والوصف الحسى والخطابية الجوفاء . ان الخط الفاصل بين الجنس والآخر دقيق ، ولا يكفى فيه ان يكون النظم موسيقى ووقع أوزان وقوافى ، فان أرسطو منذ قديم نبه الى مراعاة أسلوب المحاكاة للموضوع ، وكان ثمة خلاف كبير حول شعر الملاحم وشعر التراجيديا اودى بالأول فى معرض المفاضلة على أساس طبيعة كل فن وحقيقة العناصر المكونة له (١) .

ومع ذلك فلا نزع ان الأدباء جميعا يخطئون ، فثمة هؤلاء الذين اطلعوا على آداب الغرب ، ووقفوا بذكاء على المصادر الفنية لأجناس أدبنا القومى ، وجربوا وسائل التصوير عندما تستعار من جنس لجنس وعندما تكون ذات أبعاد معينة لتحقيق وحدة العمل الفنى ، وهكذا . .

## (٢)

نميا يختص بالبحث الجاد عن الجنس الأدبى الأول يمكننا ان نعود الى الكتب المتخصصة ، ولكن يبدو انه كان نمطا نثريا مثاله المسجعات الدينية التى وجدت فى الأدب الجاهلى القديم . وبالنسبة للاغريق - وهؤلاء لهم تاريخ أدبى محفوظ - تضمنت طقوسهم الدينية أناشيد صيغت لتمجيد الآلهة ، وليكن على رأس هؤلاء ديونيسوس اله الخصب . وظهر هذه الأناشيد هو أول عصور الأدب المعروفة (٢) ، ولكنه لا ينفى الطور الميتافيزيقى الذى تميزه الحكاية ولا ينفى أيضا أن تكون الأسطورة شعرة كلامية يقصد بها ترديد أقوال الآلهة فى أثناء الطقوس (٣) .

المسألة ليست لغزا ، ولا نحن ندور فى حلقة لا مخرج منها ، اذ يبدو أن الأسطورة عاشت قبل أن تختلط بالحكاية الخرافية موافقة تماما للطور البدائى من حياة كل الشعوب ، ثم أصبحت فنا وعلما وعقيدة وتفكيراً أو

(١) راجع فن الشعر ٩ ، ٧٨ ( ط . النهضة المصرية سنة ١٩٥٣ )

(٢) راجع الدكتور محمد صقرخافه : تاريخ الأدب اليونانى ٢٥ « رقم ٦١ من

الآلث كتاب »

Lewis Spense : The outlines of Mythology; p. 2, 3, London 1949.(٣)

وكان أرسطو يرى أن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وجرافات أكثر منه صانع اشعار « فن الشعر ٢٨ » ويعنى هذا ان الخرافة أقدم من الصياغة الشعرية .

قل فلسفة ، بل لعلها أصبحت - كما يقول العلامة لويس مبنس - دستور الحياة والموت فى قالب قصص .

ولسا نستطيع ان نحدد الصفات الأساسية للأساطير مع ان بوهيميروس - فى القرن الرابع قبل الميلاد - واتباعه حاولوا ان يستشفوا منها قيما يقينية ، وكذلك راحوا يبينون ماتتضمنه من تاريخ . وهذامهم كما نرى ، ولكن الأهم ان ثمة دارسين اليوم يرون فيها ينبوع الحياة الثرى ، بحيث يمكن ان يرجعوا اليها كل شىء فى الدين والفن والعلم والصناعة والأحلام ، بل ان المرء حين يفوس الى « لاوعيه » يجد من بقايا ماضيه ذلك « اللاوعى الجماعى » يمدد بحكمة لارتفع اليها نجرته قط (١) .

ومهما تكن قيمة هذه الآراء فانها لاتخفى حقيقة هامة ، وهى ان الأساطير أصبحت تحكى حكايات قوامها الرغبة فى السيطرة على الطبيعة ، ولهذا فقد ارتبطت بالسحر ، وسيطر رجال الدين - الكهان عند العرب - بهذا السحر على الرقاب . وذلك حين يستمطرون السماء أو حين يشفون المريض ، أو حين يخبرونهم ببعض الغيب . ولاشك ان طقوس الكهان بكل ما فيها من اسجاع تسجل انفعالات متناقضة ، ولكنها فى الوقت نفسه ترسم مجتمعا وحياة وتقاليده ، وتجعل لهذا المجتمع شخصا يهتم الباحثون اليوم بتحديد ملامحهم حتى ليقول الدكتور شكرى عياد ان بطل الأسطورة « بطل موضوعى بمعنى ما قبل الذاتية » (٢) أى يعيش مع جماعته دون تفرد ، فان احساسه بشخصيته أو بالذاتية لم يكن قد تبلور بعد .

وعلى هذا فمن الممكن اعتبار كل أسطورة قطاعا يختلط فيه الفرد بالجماعة ، حيث يسجل الجميع أفكارهم ، وهذه الأفكار مهما تشعب فانها تتضمن الجزء القولى الذى كان يصاحب الطقوس البدائية ، وهو ما يقصد بكلمة myth وقريبة منها الكلمة القديمة. mu:hos (٣)

---

(١) البطل فى الأدب والأساطير للدكتور شكرى عياد من يونيو وغيره ٥٥ ، ٨٣ ط دار المعرفة ١٩٥٩

(٢) البطل فى الأدب والأساطير ٨١

(٣) جاء فى The Reader's Companion to World Literature صفحة ٢٠٦ ، ١٥٨ ، ١٥٩ ، أن الأسطورة - بعد تطورها - ليست نوجا أدبيا وانما هى حكاية غير ثابتة Floatable tale وتصلح ان تكون مادة أولى raw material للدراما وهى تختلف من حكايات التسلية Fabliaux التى منها ألف ليلة وليلة وديكاميون بوكاتشيو وأفاميسى تشوسر الشعرية كما تختلف من خرافات الحيوان Fables التى منها خرافات إسوب وباتج تنترا وكليلا ودمتة .

وهكذا نرى ميدان الحكاية واسعا صعبا ، يضطرب فيه السحر بالفن بالمعتقد بالأسطورة ، وقد اختفى كثير مما كان يشكل فيها أسباب الحياة . غير أنها ظلت حتى عصرنا - وبالطبع فى عصر الملاحم من قبل - شيئا بعضه دخل القصص وبعضه الآخر دخل الشعر . وهما هو ذا أرسطو فى مخططة التشريعى يصرح بأن الملحمة عبارة عن « محاكاة » شعرية وإن تكن قصة ، بمعنى أنها تروى أحداث الحكايات - ولاتقدمها أمام عيوننا كما يحدث فى التراجيديات - بعيدا عن التاريخ الذى لايرامى فعلا واحدا تاما كله (١) وبهذا القول نلمس الفروق واضحة بين الأسطورة والخرافة والملحمة والمأساة المسرحية .

ولكن إذا كان هذا العرض لايشفى كثيرا غليل أحد ولايكشف عن حقيقة الدلالات التى تكمن اليوم فى الأسطورة والحكاية فاننا نحيله الى المظان القديمة ، ومن تحصيل الحاصل ان يقال ان أحد الأسباب فى فموض هذين الفنيين عندنا هو عجز المعاجم عن تحديدهما لارتباطهما غيبيا بما يناقض الدين . فالأساطير « الأحاديث التى لانظام لها » و « أسطر أخطأ فى قراءته » و « سطر تسطير ألف علينا وإتانا بالأساطير » و « السطر الأفاويل المنمقة المزخرفة » و « الأسطورة الحديث الذى لا أصل له » وما أشبه ذلك - فى معظمه - بما يقدم من أقوال بين يدى الآلهة ، وإن يكن فيه الخطأ والكذب الى جانب التنميق والزخرفة حتى لتدخل فيه أسجاع الكهان من بعض الوجوه ! وقد استعمل القرآن الكريم لفظة « الأساطير » بالذات فيما لا أصل له من أحاديث فقال « قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا ، ان هذا الا أساطير الأولين » أى مما سطوروا من أعاجيب الأحاديث وكذبها ، وقال أيضا « وقالوا أساطير الأولين اكتتبها هى تملى عليه بكره وأصيلا » (٢) أى ان ما أنزل على الرسول - فى رأيهم - هو من هذه الأقوال التى لا طائل وراءها .

ونجد اختلاط هذا المدلول بما يحاول أن يحدده اللغويون من معنى للحكاية التى هى الخرافة ، فهذه من خرف خرفا « فسد عقله من الكبر » والخرافة « حديث الخرف المضحك » والخرافة كشمامة « رجل من علرة استهواه الجن فكان يحكى ما رأى فكذبوه وقالوا حديث خرافة » أو « هى حديث مستملح كذب » ولم يستعمل كتاب الله هذه الكلمة قط (٣) .

(١) فى الشعر ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٨ ، ٦٩

(٢) راجع فى هذا مادة « سطر » فى المحيط والمنجد وسورة الانفال « آية ٢١ »

وسورة الفرقان « آية ٥ »

(٣) راجع المحيط والمنجد مادة « خرف »



وهكذا لانخطيء اذا افترضنا ان كثيرا من الدارسين لا يكادون حتى اليوم يفرقون فيلولوجيا بين الحكاية والأسطورة ، فان كنا حاولنا هذا التفريق هنا فلكي نخضع الحكاية بالقصة او نجعلها نواة للفن القصصى ، باعتبار ان الخرافة صارت مقصورة على قصص الحيوان كما ورد فى كليلة ودمنة التى تأثرها كثيرون فى أوروبا .

### (٣)

والقصة بمعناها الواسع فى ارقى من الخرافة ، بل هو بعد ان تفرع وتحددت فروعها فن يكاد يكون حديثا ، الا انه فى اشكاليه الاولى كان احدى ظواهر المجتمعات وهى تحاول ان تستقر . وتراثنا العربى كتراث الاغريقى ملئ بالقصص على هذا النحو الفضفاض ، وفى «كتاب التيجان» الذى يقال انه جمع مرويات وهب بن منبه وعبيد بن شربة (١) كثير من تلك الحكايات التى حاول الكفار أن يقرنوا بها - باطلا - كلام الله ، وهذه نفسها كانت أحد الأسباب المباشرة التى من أجلها عنى القرآن بسرد القصص ، أفلم يرسل الرسول « بلسان قومه ليبين لهم » فهل يعقل ان يحدث النبى قومه بما تمجحه اذواقهم ؟

ومع ذلك فان انكارنا التعبير بالقصة لا يخرج من أحد أمرين : اما ان الحياة العربية لم تنتج قصصا لسبب ما وهذا لا يستقيم مع بدائيات الشعوب ، واما اننا نأخذ القصص القديم بالمقاييس الحديثة فننفيه مالم يخضع لها .

وكلا الفرضين عرضة للمناقشة ، ولكننا نقول ان كتاب التيجان وسيرة ابن هشام ، ومقدمات كتب التاريخ العربى واكليل الهمداني وكتاب ضوء السارى الذى يحكى فيه الرسول بنفسه خبر تميم الدارى .. كل هذه كانت تضع للعرب قصصا عن أنفسهم وعن غيرهم من الشعوب ، حتى لقد قال الهمداني فى كتابه « الوشى المرقوم » ان خبرا لم يأت عن العجم وغيرهم الا عن طريق العرب ، وذلك لأن من كان يسكن مكة تلقى عن التجار والمجارج علم العرب العاربة واخبار أهل الكتاب - من يهود ونصارى - وخرافات اليونان والسند وفارس !

---

(١) طبع التيجان فى حيدر أباد ألكون سنة ١٣٤٧ وهو عبارة عن كتابين مما أحدهما بهذا الاسم نفسه ونسب لوهب بن منبه الذى مات سنة ١١٤ هـ « ٧٣٢ م » والاخر بمنوان « اخبار عبيد بن شربة الجرهمى فى اخبار اليمن وأشعارها وانسابها » والمعروف ان ابن شربة وضع هذه الاخبار لمعاوية بن أبى سفيان . وعاش هو الى أيام عبيد الملك بن مروان .

وقال ابن هشام في السيرة « وحدث أن قريشاً وجدوا في الركن  
ـ ركن الكعبة ـ كتاباً بالسرانية فلم يدروا ما هو حتى قرأها لهم رجل  
من يهود فاذا هو : أنا الله ذو بكة خلقتها يوم خلقت السموات والأرض  
وصورت الشمس والقمر ، وحففتها بسبعة أملاك حنفاء ، لا تزول حتى  
يزول أخشبها ، مبارك لأهلها في الماء واللبن » (١) .

ويبدو من هذا أن بعض القصص كان في صحف كتلك الصحف التي  
أشار إليها القرآن في قوله تعالى « إن هذا لفي الصحف الأولى صحف  
إبراهيم وموسى ، وكان بعضها يروى مشافهة ، وربما سجلت في مثل  
ما سجلت فيه أيامهم وأحاديثهم . . عن غرام المنخل الشكري مثلاً  
وفتوة طرفة بن العبد ومغامرات الصعاليك ، وعرامة ذي جدن ، وكل  
هذه كانت معروفة وربما نقل عنها واحد كالجهشياري على ما يقول  
ابن النديم (٢) .

ويروى ابن هشام أن النضر بن الحارث كان من « شياطين » قريش  
الذين آذوا الرسول « وكان قد قدم الحيرة وتعلم بها أحاديث ملوك الفرس  
وأحاديث رستم واسفنديار ، فكان إذا جلس رسول الله وحذر الناس  
ما أصاب قبلهم من الأمم خلفه في مجلسه إذ قام ثم قال : أنا والله  
يا معشر قريش أحسن حديثاً منه ! ثم يحدثهم عن ملوك فارس ورستم  
واسفنديار » .

على أي حال يمكن أن يقال أن العرب منذ أشرق عليهم نور الإسلام  
كانوا يقصون ، والرسول نفسه اعتاد أن يقص وإن يكن أبو طالب المكي  
في كتاب « قوت القلوب في معاملة المحبوب » يحكي خبراً يبين فيه أنه  
عليه السلام كان يرى القصة علماً لا بضر الجهل به (٣) ، كما يحكي خبراً  
آخر مؤداه أن على بن أبي طالب عدها ـ أيام الفتنة ـ إحدى البدع فحمل  
عليها وطرد من المسجد الجامع في البصرة كل القاصين ما عدا الحسن  
البصري (٤) . ومن الجدير بالذكر أن هذا العالم الجليل كان يقص في  
« مجالس الذكر » القصص الدينية ، وسقطت تلك المجالس (٥) مقابلاً

---

(١) السيرة ١ : ٢٠٨ والأخشيان جبلان في مكة .

(٢) قال : نه ألف كتاباً سماه ألف سمر من أسماء العرب والمجم والروم بما نقل  
من الكتب المنسقة في الخرافات .

(٣) قوت القلوب ١ : ١٩٤ ، ١٩٥ ط . المصرية سنة ١٩٣٢ هـ

(٤) قوت القلوب ٢ : ٢١

(٥) كان يحكي فيها جماعة من العلماء والنسك والزهاد أشهرهم عامر بن قيس وصلة  
ابن أشيم ومؤرق الصجلي ومحمد بن واسع وفرقد السبخي وعبد الواحد بن زيد وموسى  
ابن سبيار الأسواري . وهذا الأخير كان يقص القصص القرآني بالعربية والفارسية  
جميعاً .

لضرب آخر من مجالس اللهو تحكى فيها حكايات التسلية وقضاء الوقت ويلعب الخيال الدور الأكبر في كل ما يقال ، ولعل كتابي وهب بن منيه وعبيد بن شربة - التيجان واخبار عبيد بن شربة الجهمي - حصة النوع الثاني وان كنا لا نزم أن ما فيها يصور طبيعة القصص الخيالي في القرن الأول الهجري ، لسبب واضح هو أن ما فيهما دون فيما بعد وزيد فيهما وحذف منهما شيء وشيء !

وقد اقبل القرن الثاني الهجري وفن القصة العربي يخطو بقوة وجرة ، ولم يعد ثمة من يقف في سبيله ، بل شجع عليه العباسيون ووجد - في نهاية القرن - الأدباء الكبار الذين اهتموا به ، ومنهم الجاحظ ، كما امتد سلطانهم الى ما دون من كتب التاريخ حتى ليصبح تقليدا بعد ذلك أن تتضمن موسوعات التاريخ - على أيدي المسعودي وابن الأثير وابن الجوزي ونحوهم - كثيرا من القصص العجيبة التي يمتزج فيها التاريخ بالأساطير ، وأذيعت من ثم حكايات المردة والسياطين ومفارقات الجن في ثوبها الفارسي والهندي ، كما أذيعت حكايات الحيوان التي ظهرت في كتاب « كيلة ودمنة » المشهور . وأكبر الظن أن هذا الكتاب صياغة عربية لحكايات ردها أقليم العراق - لا سيما في البصرة التي سميت بأرض الهند - وأعاد كتابتها عبد الله بن القفج ، وهذا بالطبع لا ينفى أن بعضها ورد في السنسكريتية . وفي نهاية القرن نفسه - تقريبا - ترجمت من الفارسية « ألف ليلة وليلة » وكانت باسم « هزار افسانه » - قال محمد بن اسحاق على ما رصد ابن النديم في كتابه المسمى بالفهرست « !ول من صنف الخرافات وجعل له كتابا وجعل بعض ذلك على السنة الحيوان الفرس الاول . . . ونقلته العرب الى اللغة العربية وتناولوه الفصحاء والبلغاء فلهذروه ونمقوه وصنفوا ما يشبهه ، فأول كتاب عمل في هذا المعنى كتاب هزار افسانه ومعناه ألف خرافة ، وكان السبب في ذلك أن ملكا من ملوكهم كان اذا تزوج امرأة وبات معها ليلة قتلها من الفسد ، فتزوج بجارية من اولاد الملوك ممن لها عقل ودراية يقال لها شهر زاد فلما حصلت معه ابتدأت تخرفه وتصل الحديث عند انقضاء الليل بما يحمل الملك على استبقائها » (١)

وبابتداء القرن الثالث الهجري يبدأ العصر الذهبي للقصة ، وتوسع الخيال فيها ، وتسهل لغتها وتلين ويعتريها الخطأ . بل أن ألف ليلة وليلة التي تجرد لها الفصحاء - على ما ذكر صاحب الفهرست - تصبح صورة للانحراف اللغوي في هذا العصر . وكان لابد من أن يقرع ناقوس

---

(١) الفهرست ٤٢٢ ، ٤٢٣ ط . التجارية سنة ١٣٤٨ « والكتاب قسمه وضع

سنة ٣٧٧ هـ .

الخطر هؤلاء الذين كانوا يترددون على مجالس أهل الذكر من ناحية ، وهؤلاء الذين يهتمون بأسباب الثقافة العربية من ناحية أخرى ، ولهذا لم يكن مفر من ظهور هذا النفر الذي أخذ على عاتقه مهمة تنقية قصص العامة من الشوائب اللغوية والفنية ، وكانت هذه القصص تجذب النسوة والغلمان والجهال بدرجة تثير السخط والمخاوف جميعا (١) .

وهكذا بدأت عملية التذويب اللغوي في بناء القصة الفنية ، وحمل لواء تلك العملية ابن دريد الشاعر العالم اللغوي صاحب الأحاديث المشهورة التي جمع بعضها أبو علي القالي في أماليه ، ونوه بها الحصري في كتابه « زهر الآداب » وكانت أساسا لمقامات بدیع الزمان الهمداني في القرن الرابع الهجري .

ومن المؤكد أن كثيرا من الدارسين الكلاسيكيين لا يمكن أن يوافقوا على أن أحاديث ابن دريد - وبالتالي المقامات - من قبيل قصص العامة أو قصص التسلية . غير أننا ما دمنا نضع في حسابنا عملية التخيل كفصل بين القصة الوعظية التي تلقى في مجالس أهل الذكر والقصة التي تلقى في مجالس اللهو ، فإنه يكون من الضروري التسليم بفنية الأحاديث والمقامات على أساس أنها قصص - فيها حدث متطور ونهاية محددة - بغض النظر عن التقنيّة اللغوية التي تبدو كما لو كانت من أهم الأهداف .

ومع ذلك فثمة دارسون يسلمون بأن مقامات بدیع الزمان قصص عامة عن الكدية ، كتبها عربي متعصب لعرويته ، وأن يكن ثمة مستشرقون يرون أن بدیع الزمان استوحاها من الفارسية والسنسكريتية وبعض حكايات الكتاب المقدس .

وقد يكون تحول القصة عند بدیع الزمان على ذلك النحو التلقيني ضربا من الحرص على لغة القوم - ولا سيما أن موضوعها الكدية يخلق تنافضا بين الشكل والموضوع - وقد يكون تجاوبا مع القصص العامي، إلا أن الشيء الذي لا شك فيه أن كل ما في المقامات مخترع ، وأصبحت شخصية بطلها - أبي الفتح الإسكندري - بطلا من أبطال القصص المشهورة يقف جنبا إلى جنب مع أحبد فيكتور هوجو وأبله دوستوفسكي وغيرهما ، وبروع قارئيه بمغامراته وذكائه ولباقة وسعة حفظه للأشعار والطرائف .

---

(١) يحكي أن سفيان بن حبيب لما دخل البصرة وتوارى عند « مرحوم المطار » قال له مرحوم : هل لك أن تأتي قاصا عندنا فتتفرج بالخروج والنظر إلى الناس والاستماع منه ! فخرج منه إلى صالح المري على تكره - كما يقول الجاحظ في كتابه البيان والنبين - كأنه ظنه كبعض من يبلغه شأنه من قصاص العامة .

ومهما يكن من شيء فقد ظهر كثير من القصص والحكايات والطرائف فى هذه الفترة من تاريخ المسلمين ؛ وكانت عند الغربيين عصر ظلام بعثون فيه عالة على الثقافة الانينية على ما يدل عليه تاريخ القرنين العاشر والحادى عشر الميلاديين .

ومن أشهر كتب القصص والأخبار « كتاب اعتلال القلوب فى احاديث المحبة والمحين » وهو قصص عن عشاق العذبة والصرفية وضعها او جمعها أبو بكر محمد بن جعفر الخرائطى السامرى المتوفى سنة ٩٣٨/٣٢٧ .

و « كتاب الفرج بعد الشدة » ألفه أبو على المحسن بن على التنوخى المتوفى سنة ٩٥٣/٣٤٢ فى صورة نوادر وحكايات قيل أن بعضها لأبيه . وقد هذبها يتصرف محمد عوفى فى « جامع الحكايات وجوامع الروايات » ثم رفعه الى أحد سلاطين الهند فى القرن الثالث عشر الميلادى ، وترجم الى الفارسية والتركية ايضا . وقد حاول « لوزن » فى مجلة الساميات الالمانية أن يربط بين احدى قصصه ورواية الشاعر الألماني « جوتة » للسماة « عروس كورنت » بالرغم من اختلاف الباعث فى كليهما على ما لاحظ بروكلمان فى كتابه « تاريخ الادب العربى » .

و « رسالة الففران » التى كتبها أبو العلاء المعرى المتوفى سنة ٤٤٩/ ١٠٥٧ مصطنعا أسلوب المقامة من ناحية ومضيفا أبعادا عميقة فى التصور القصصى من ناحية أخرى .

و « حى بن يقظان » التى ألفها محمد بن عبد الملك بن طفيل المتوفى سنة ١١٨٥/٥٨١ مقتربا جدا من القصص العالمى الذى يحتفظ بمتانة البناء برغم كثرة الآراء الفلسفية والأفكار المجردة .

وإثر القصتين الأخيرتين فى الآداب العالمية أكبر من أن ينكر ولا يعدلها فى ذلك سوى المقامات التى خططت لقصص الشطار عند الأسبانيين بصفة خاصة ، وقد نشير الى ذلك تفصيلا فيما بعد . ونكتفى هنا بأن نسرع فنقول ان ازدهار القصة العربية على هذا النحو لم يحفظ لها عناصر البقاء ، فذوت واستيعض عنها بالسر الشعبية التى شهر منها « الأميرة ذات الهمة » و « هنترة » و « سيف بن ذى يزن » وهذه ستؤثر فى القصص التاريخية الذى عرف من إقطابه فى عصرنا جرجى زيدان ومحمد فريد أبو حديد .



ويحسن هنا أن ندع القصة العربية القديمة لنجول جولة سريعة مع القصة عند الغربيين ، وهنا نقول انها تبدأ فى مرحلة تعقب الشعر

الملحمى عند الإغريق : فنرى « لونجس » مثلاً يكتب « دافنس وخلوا »  
فى القرن الثانى للميلاد ، وتنتقل الى الآداب اللاتينية حتى تظهر بجنوبى  
إيطاليا فى القرن الثالث عشر قبل أن يكتب بوكاتشيو « الديكاميرون »  
أو حكايات الصباحات العشر (١) محتضياً فيها « ألف ليلة وليلة » .

فى تلك الفترة ظهرت il novellino وكتب فرنسيسكو دى باربرينو  
« ١٢٦٤ - ١٣٤٨ » روايته Documenti d'amor وكانت أناشيد  
المفاخرة وأشعار الملأحم قد انتهت بانتهاء عصر العقيدة الصارمة والفتوة  
المفعمة بالرجولة ، وبدأ عصر الحب والدعة والبحث عن الأخبار التى كان  
بعضها يعتمد على حوادث الحروب الصليبية . وأضحت أوروبا تمر بما  
يمر به العالم العربى من وقوف مستطيل عند النوادر الشعبية المنقاة  
التي لم تكن مجموعة فى المؤلفات الكلاسيكية والتي ترعرعت فى  
« شبانيا » و « بىكاردى » .

على أنه فى سنة ١٤٥٠ عرفت فرنسا الرواية بالمعنى الذى أبعدها  
عن حكايات الشعب وخرافاته (٢) ، وبعد ذلك بقليل أو فى سنة ١٤٧٠  
كانت بريطانيا تعالجهما على يد كاتبها الكبير سير توماس مالورى (٣) Malory ،  
وظلت غارقة فى المحسنات البديعية وتخللها الأشعار كالقصص  
العربية تماماً ، الى أن ظهر النشر العلمى السهل فى القرن السابع  
عشر . وأما روسيا فلم تنشط لها إلا منذ ظهر جوجول وخلص القصة  
الروسية من ربة سير والتر سكوت الذى مات سنة ١٨٣٢ ، فهيا فرصة  
الظهور للواقعية العنيفة على يد تورجنيف ودوستوفسكى وتولستوى .  
وتولستوى .

وهنا نقول ان اطار القصة كان يتسع ويضيق ، وكان يجد على  
الأيام طريقه الى التحديد ، بحيث يصبح علينا أن نفرق بين القصة

---

(١) هى عبارة عن مائة حكاية يحكيها عشرة أشخاص حصرهم الشتاء فى احد اديرة  
« البرانس » وذلك بعد أن تحطمت جسور العبور فوق النهر الذى يمر فى الطريق وقبل  
انه يحتاج لاصلاحها الى عشرة أيام . فتشافوا بالقصص ، وراح كل واحد منهم يحكى  
حكايته كل صباح ، وياى فيها بأعاجيب تشبه ما فى « ألف ليلة وليلة » . وقد اقتبس  
منها شيكسبير وليسينج وتشوسر بعض أعمالهم ، وحقق الشبه حديثاً فى الأحداث المذكورة  
وأماها فى « ألف ليلة وليلة » للدكتور سير القلموى .

(٢) الواقع ان هذا ليس التاريخ الحقيقى لظهور الرواية فى فرنسا بشكل عام ،  
فقد تأخر ظهورها الى ما بعد الثورة الفرنسية مع ظهور بعض قصص أهمها « الأميرة كليف »  
و « الملائكة الخطرة » وهما منقلتان بالأسنمة الأسلوبية .

(٣) فى عام ١٤٨٤ قدم الناشر والمترجم الانجليزى كاكستون Caxton كتاب  
مالورى Morte d'Arthur يسرد فى أسلوب رائع مجموعة الأساطير التى اتصلت  
بذلك الملك ، ولا يزال الكتاب يقرأ الى الآن بشغف كبير - راجع A Short History of  
English Literature; P. 144.

القصة short story والقصة الطويلة novelette والرواية novel التي يقابلها عند الفرنسيين roman وهي تختلف عن قصص الرومانس romance الذي لا يمت بصلة للواقع .

ويمكن أن تكتشف الفرق بين تلك كلها إذا قلنا ان الرواية عبارة عن سرد نثرى أساسه الأول حوادث يصف المؤلف من خلالها قطاعا طويلا من الحياة . فتختلف من ثم عن القصة القصيرة التي تحلل موقفا عرضيا من الحياة نفسها ، فيصلح منهجها الفني في كتابة فصول الرواية واحدا واحدا ، ولا يجوز العكس . وأما القصة الطويلة – وتسمى الرواية القصيرة – فهي وسط بين الرواية والقصة القصيرة ، وإن يكن ثمة من يجعل لها شكل الرواية ومحتواها وحكمها الفني .

ولعل كثيرين من الكتاب لا يذهبون مذهبي في هذا التحديد ، ويأخذون بمفاهيم أ . فورستر أو ريتشارد ستانج أو ارنست بيكر صاحب « تاريخ الرواية الإنجليزية » . إلا أنهم من غير شك يوافقونني على أن ذلك التحديد لم يظهر بشكل جدى إلا منذ القرن الثامن عشر الميلادى (١) ، وأن فنون القصص ترجع في معظمها إلى ما أثر عن الإغريق والعرب جميعا . وقد سارت مع سير الأيام متكتكة على مفامرات الفرسان وخرافات كليلة ودمنة وأعاجيب ألف ليلة وليلة !

وإذا كنا نحس بصعوبات تعترض أى محاولة لتحديد مفهوم الرواية وفصلها عن غيرها من فنون القصص ، فإننا نقول ان تلك الصعوبات تبدو أكثر تعقيدا لو أشرنا إلى استعداد الرواية للاشتباك مع غيرها من الفنون الكتابية . فهي قد تستحيل مسرحية أو شبيهاً للمسرحية إذا طال فيها الحوار وقصر الوصف ، وهي قد تكون ترجمة ذاتية إذا جعل الكاتب ذاته فقط الشيء الذى يفضل اظهاره ، وهي قد تصير بحثا إذا تغلب الوصف على الوسائل التي يمكن أن تستغل في التبرير أو التفسير (٢) وربما تصبح ملحمة فتصاغ شعرا ، أو شيئا يشبه المقامة

---

(١) لاينى هذا مطلقا أنه كان للقصة شأن كبير في المجتمع . ان ريتشارد ستانج في كتابه « نظرية الرواية الإنجليزية » يقرر أن الروائي الإنجليزي لم يكن يعتبر نفسه فنانا وإن الناقد كان لا يهتم به إلا بمقدار ما ينفره عنه في المجلات . وقد يخالف هذا ما كان يحدث في فرنسا ، فإن نقد القصة فيها كان يحظى باهتمام فئة معينة من الدارسين وكتب فلوير نفسه في نقد الرواية وأسلوب كتابتها .

(٢) لعل رواية جين أوستن « كبرياء وهوى » التي كتبها ١٨١٣ تمثل النوع الأول ، ورواية جوه « آلام فرتر » تمثل النوع الثاني ، ورواية والتر بار « ماريوس الإبيقوري » تمثل النوع الثالث .

مثل *Milesian tales* الغرامية التي كتبها أريستيدس الملطي في القرن الثاني قبل الميلاد .

وفي هذه الحال يصبح كل ما كتبه فورستر وبيكر وستانج وبيرس لابوك عن البناء الروائي وعن نقده سبيلا الى تقديم فرضيات يسهل معها التخلي عما تشترطه في الرواية التقليدية . بل قد نستطيع وشيكا أن نصل الى مشمولات من المعرفة لم يكن لنا بها الف في كتابة أى واحد ممن ذكرنا ، وتلك نتيجة مباشرة لتنوع سمات القصص واختلاف وجهات النظر فيه ، ولا سيما في هذه المرحلة الحرجة من مراحل تطوُّرنا الانساني العظيم .

على أن الواضح في هذا كله ان الروائي كان يعرض حوادث قصته بطريقة مباشرة مرتبا اياها بحسب المنطق الزمني المعروف ، وكان يجنح الى التسهل كاتطوني ترولوب (١) ، وسليم البستاني (٢) ، وأحيانا يعمد الى نقل آرائه فيها ومناقشتها كتوماس لوف بيكوك (٣) والدوس هكسلي (٤) ، واكتشف صموئيل ريتشاردسون - مصادفة - ان الرسائل هي خير وسيلة يمكن بها تحليل عواطفه في الرواية وكان ذلك في القرن الثامن عشر (٥) فاستغلت استغلالا طيبا ولا سيما عند دوستوفسكي المعلم الكبير . ثم كان أسلوب المذكرات ، واليوميات طريقة مبتكرة لجأ اليها القدماء ، وقد ظهرت بوضوح عند لامرتين وجوته ، وفي آدابنا كتب بها توفيق الحكيم « زهرة العمر »

---

(١) روائي انجليزي ولد سنة ١٨١٥ ومات سنة ١٨٨٢

(٢) هو ابن المعلم بطرس البستاني ١٨٤٧ - ١٨٨٤ « واشترك معه في وضع دائرة المعارف ، وله كتب في التاريخ الى جانب اشتغاله بالقصص ، وأشهر رواياته « قيس وليلى » و « زنبوب » و « الهيام في جنان الشام » .

(٣) Thomas Love Peacock هو روائي انجليزي شاذ الخيال ميال للسخرية ١٧٨٥ - ١٨٦٦ « وكان معاصرا لوانثر سكوت فأخذه كما كان صديقه لسلي ، غير انه خطط سبيلا جديدا في الرواية لالدوس هكسلي . A Short Hist. of Eng. Lit. P. 158.

(٤) Aldous Huxley وهو اخو جوليان هكسلي البيولوجي العظيم ولد سنة ١٨٩٤ وعكس على دراسة العلم والفن وقرأ د . ه . لورانس وتأثره كما يعتبر ناثان موسيقيا نابعا ، وأشهر مؤلفاته القصصية « بعد النار المصطنعة » و « المرونة » والآخره فاشلة كرواية ولكنهما كتاب فكري ضخم في نقد الطبقة الاجتماعية العالية التي لا عمل لهما .

(٥) A Short History of English Literature; P. 130. والمعلوم انه ولد سنة ١٦٨١ ومات سنة ١٧٦١ وكان يمتلك مطبعة ولم يدخل جامعة كلاك لم يتبع أصول الكتابة الفنية كما عرفها عصره .



نحن لا نحصر . وإنما نضرب الأمثلة : وإن كنا نعتقد أن ما نستهدفه من تطبيق - بعد - سيتضح دون الإفاضة في التعديد . وعلى ذلك نقول أن الرواية حتى وفاة جيل الكبار من روائى القرن التاسع عشر - وبعضهم قضى في القرن العشرين - كانت تشكل مادة قوامها الحكاية ، وتتوقف نتائجها على السرد والسياق ، وتحرك الشخصيات وتطورها . ولكن الملاحظ أن الروائيين جميعا كانوا بلا استثناء يعنون بالحكاية بطريقة تجعل « أسرار » الصنعة مما لا طائل وراءه . فالحكاية كما يقول فورستر هي العمود الفقري ، وتبدو أهميتها في حالة تعقينا ما يعده المؤلف لأنكاريننا أو للبله أو للأحجب أو لبطل شهر زاد حين يدركها الصباح فتسكت عن الكلام المباح .

صحيح أن التجربة الإنسانية ربما كانت عادية . وصحيح أن المؤلف قد يكون بارعا في الأسلوب ، ولعل واحدا يروعا بشخصياته ، ولعل آخر يبهنا بموافقة الشرعية . . غير أن الحكاية بعد ذلك تظل الدعامة الأساسية ، ويضفى عليها الزمن السائر الى أمام - بمنطق الحياة المعروف - رسوخا ما بعده رسوخ . ودعنا بعد ذلك من وجوه الخلاف التى تظهر فى تناول الروائيين ، بحيث يبدو تولستوى مثلا غير ديكنز ، ويبدو هذان غير الأمريكى هنرى جيمس وفوكنر ، كما يبدو تيسمور والشرقاوى ونجيب محفوظ وطه حسين غير هؤلاء جميعا . لكن تجميعهم قوانين الحبكة Plot التى كانت تضع الشكل الروائى فى تركيب متماسك يدبر فيه الحدث والشخصية والزمن - داخل عمليات السرد - الوانا من التشابك والتعقد والأسرار ، وتتولى الحبكة الشرح وإزالة الغموض بحيث يبدو الفنان خالقا يحرك ويأمر ويقصر ، والقارئ أمامه فاصر مهوور يسأل : لماذا ؟ بعد أن يسأل : ثم ماذا ؟

فئة مجموعة من الحوادث تخضع لمنطق الزمن ، ويكون هذا الزمن هو تلك الآلة التى يعلق بها البطل أو الأبطال . وفي مسارات الغموض ومثارات التساؤل يكون التشابك ، ثم تتشكل هيئة الرواية فى وجهها المنطقى المعروف .

فعل هذا الجميع . . حتى دوستوفسكى ، الذى حاول أن يحطم ذلك الشكل الرتيب المطرد فثار عليه من ثار ، وأتهمه تولستوى بالجنون ولم يفهم « تكتيكه » الا كبار القرن العشرين .



ولكن الى أى حد نستطيع أن نقبل هذا الكلام فى حدود قصة القرن العشرين ؟ ألم يكن ثمة طفرات فى هذا القرن غيرت ملامح الفن القصصى

أكثر من مرة ، بحيث أصبحت القصة القصيرة فى نهاية الأمر كأنها قصيدة شعر ، بينما صارت الرواية عملا يحار المرء فى تقنيته ؟  
لنضع أمانا أعلاما على الطريق ...

هنرى جيمس وهنرى ميلر ودافيد هيربرت لورنس وتوماس هاردى وصمويل بتر وجيمس جويس وهيكل وسليم البستائى ونجيب محفوظ وباسترناك ومحمود طاهر لاشين والمازنى وسيمون دى بوفوار وإبراهيم رمزي ونابوكوف .

أسماء لامعة ، ولكن فى سماء القصة أسماء أخرى تبرىق ، فان سكت عنها فلأننى لا أبغى حصرا كما قلت . فضلا عن أن فنانيين كسومرست موم وفورستر ولوى فردينان سلين وبيرل باك ومحمود تيمور ويحيى حقى يظهرون بملامحهم الفنية العامة عند غيرهم . وكان الشكل الروائى عند أولاء وهؤلاء - مع بدايات القرن العشرين - يتعرض لهزات مختلفة ، بعضها راجع الى احساس الفنان بضرورة التسليم بأن المحتوى هو الذى يحدد ملامح الشكل ، وبعضها راجع الى التقليد ، وبعض ثالث يرد بسهولة الى الرغبة فى التحرر من التقليد .

كان هنرى جيمس مثلا يبحث عن شكل جديد(١) كما بحث عنه قتيبا لورنس ستيرن فى روايته « حياة تريسترام شاندى وآراؤه The life and opinions of Tristram Shandy » ومحمد حسين هيكل يريد أن يضع معالم القصة المصرية الصميمة ، بينما راح المازنى فى محاولاته لاكتشاف الروح المصرى يحاول أن يتحرر من الشكل الذى نقله هيكل عن بول بورجيه واميل زولا ، ودعمه تيمور بملاحم موباسانية .

على أننا نلاحظ بوادر عدول عن المقاييس الأخلاقية التى أشاعها المفكثوريون فى العالم ، وأثرت فى الأعمال القصصية . وقد اشترك النقاد مع الأدباء فى التعريض بهم ورموا حشمتهم بكل نقيسة ، ونرى جيمس جويس فى روايته « يوليس » Ulysses يخمل على أكثر من قيمة فنية وأخلاقية ؛ فهو يصطنع قالبا لم يكن للرواية به عهد . وهو يضمن هذا القلب عفنا كما يقول الأخلاقيون ، وفاوستية كما يرى المعتدلون ، واضطرابات مرضية كما يذهب النفسيون ، وفلسفة إنسانية كما يؤكده محبوه . والكاتب بين كل أولئك يثور على العقل ، وينسحب انسحابات دوستوفسكى ويسلم بالانهزام .

---

(١) فى القصة الحديثة لفرديك هوفمان ترجمة بكر عباس «فى حالة الحوار الدقيق اخل بحول القصة الى مسرحية من نوع جديد » صفحة ٣١ ويحسن قراءة رواياته التى كتبها فى بدايات القرن العشرين وهى السفراء The Ambassadors واجنحة اليمامة The Golden Bowl والزهرة الذهبية The Wings of the Dove

ومثل هذا أو نحوه يقال عن لورنس : فالزعازخ التي عصمت به ، وشعوره بالمطاردة والاضطهاد ، وسقطاته المستمرة في الحياة ٠٠ كل أولئك دفعه الى التورط فيما تورط فيه جويس - وان حفظ لروايته شكلها الكلاسيكي - بل انتهى الى أن يصدر بانتاج لا يزال الى الآن يصادر في بعض المجتمعات .

والاثنان يذكران بهنري ميلر ٠٠ فنان الجنس الكبير الذي قال عنه لورنس داريل بعد أن قرأ روايته « مدار السرطان » به يبدأ الأدب الأمريكي وينتهي ، وقد وضع هذه الرواية - التي نشرت لأول مرة في باريس سنة ١٩٣٤ - في صف مع « موبى ديك » .

هذا الرجل الذي يؤمن بفن دوستويفسكي ، الضائع ، المنفي ، المصادر في كل مكان كما تقول ماري ماكارثي ...

هذا العملاق الذي يصدم القاري لأنه ضده ، ولا يكتب الا عن مخاذه ويختار النماذج التي تعيش في عفتها لأنها موجودة في كل مكان كاليهود ...

هذا الرجل الذي اقلع عن الكتابة لأنها تعجز عن أن تقدم الاثر الجميل كما يقدمه الرسم ، وهو رسام ...

أقول هذا الرجل أحس وهو يخوض تجربته العنيفة أنه جويس أساليب الكلاسيكيين ٠٠ فانتفض ، ومزق ، ودمر ! رأى اللغة توقعه فوضع لفته الفنية بالفاظها وتركيباتها ، بل لقد جعل الكلمة أساسا في التعبير وليس الصورة ، ومضى كما شاء له فنه أن يمضي ٠٠ يسرد ، ويصف ، ويعيدل عن ذلك بتقريرات ، ولا بأس اذا نبه قارئه الى أشياء ، وربما اصطنع شيئا يشبه المذكرات ، بل ربما استطرد الى لا شيء !

وتوماس هاردي لبط مخالف ٠ رائد ، ولكن في حدود ما وضع ، فهو في القرن العشرين بقايا ديكنز من بعض الوجوه ، وهو مع غيره من السلف يدافع عن حضارة الريف الانجليزي ٠ بل قد يبدو من وجهة نظر انجوس ويلسون - الروائي المحدث - جدارا يصد الأفكار التي توردها فرنسا وامريكا ، ولهذا فهو قوة وتكنيكه قوى لأنه ثابت ولأنه في مجموعه لا يخرج عن تكنيك العظام .

واذن فالامر بين بين ، وهذا هو ما حدا باستيفن مسبندر الى ان يقول « هناك روائيون يكتبون اليوم كما كان يكتب الفيكتوريون ولا يستطيع أحد أن ينكر ما يفيضون به من حياة حقيقية » (١) .

ومهما يكن من شيء فقد كان للرواية قواعد التزميت بدقّة طوال القرن التاسع عشر باسم العلم ، وبدأ جيل الكبار من القرن العشرين - وسأجعل الحرب العالمية الثانية فاصلاً بينهم وبين الشباب - يتحرر منها ، ويقفنا ستيفن سبندر - في دراسته « صورتان للرواية » - على وجوه خلف تتناول الشكل والمضمون أو تبرز للصنعة والأفكار عند التولستيين والديكنزيين والبلزاكيين في جانب ، ومدارس بروس و فرجينيا وولف وهنري جيمس وجيمس جويس في جانب آخر . ولكن نقل آرائه بصرفنا عما أخذنا به أنفسنا من تحقيق وجهة النظر الخاصة ، بل على أفيد أكثر لو استعنت بكتاب بيرسي لابلوك الذي وضعه عام ١٩٢١ باسم « صناعة القصة » The craft of fiction فهو استاذ التكنيكين بحق ، وأبعد ما يكون عن المتحيزين من أصحاب المبادئ هذه الأيام ، إلا أنني احتفظ بحقي في الاعراض عنه مادمت قد وضعت بين يدي هذا البحث مشكلة الحكاية وعلاقتها بالزمن والبطل داخل عمليات السراسم المناقشة في الشكل .

فلذا نظرنا الى الرواية الجيدة الصنع the well-made novel في تلك الفترة لاحظنا أن الحكاية لم تعد تشرح تماماً الخطة ذات الثلاث الشعب : التشابك ، التعقد ، الحل ! وإنها قد تحطم الزمن أو تؤله فالأمر سواء ، والبطل عادي ليس كمدام بوفاري أو أنا كاريننا أو جان فالجان أو كازيمودو .

فلو فردنان سلين يغير شكل الرواية المنطقي ، ويفعل فعله أندريه جيد . بل إن جيد في « المزيفون » عندما يتفاوض مع نفسه شاجبا الأسلوب الكلاسيكي ، تبدو روايته مفككة من بعض الوجوه ، فيبشما نراه يصف الكثير ويشرح أي شيء ، إذا هو يقف فجأة في سلبية غريبة ويقدم مذكرات إحدى شخصياته لتتولى « الحكاية » بلا وجهة نظر خاصة .

وأكثر تحرراً منهما هنري ميلر الذي كانت رواياته « مدار السرطان » ثم « مدار الجدى » مثار جدل من حيث أنه حطم فيهما الشكل النموذجي بما ينص على بداية ووسط ونهاية ، وأعرض عن القوالب الأسلوبية المتوارثة ، وغاص في الأعماق ليؤكد المضمون الجديد !

على أن كل ذلك لا يدل على شيوع هذه الظاهرة ، فقد كان ثمة جزر ومد إلى أن وقعت الحرب العالمية الأخيرة ، وإذا أسطورة الحكاية بما يتبعها أو بما يتصل بها تذهب بددا . بل إذا البناء الروائي كله يتصدع عند أكثر من كبير ، فيصدر الشباب على النحو الذي تصدر به قصيدة اليوم

أو مسرحية اليوم ، وأصبحت الحيرة تدفعهم الى لون من القلق الوجودي .  
فكانت النتيجة أن الروائيين في فرنسا - مثلاً - ينحون نحو سيمون  
دي بوفوار في « الماندرين Les Mandrins والروائيين في أمريكا - ولا سيما  
في الجنوب - لا يحتذون فوكنر في « الصوت والغضب » (١) فحسب ،  
وانما يضيعون كل القواعد التي شكلها هنري جيمس بمنطق أوائل القرن  
العشرين ! وفي العالم العربي يدع نجيب محفوظ كل ما شيده الى مثل  
صنيع فوكنر . أحيانا وكلمى أحيانا أخرى ، وكان أكثر ايضاً منه في ذلك  
سهيل أدريس ولا سيما في روايته « أصابعنا التي تحترق » .

وقد يظل ما أعنى غامضاً ، وفي هذه الحال لا أجد إلا أن أقدم ما قيل  
في أحد المحدثين عساه يلقي مزيداً من الأضواء . أما هذا المحدث فهو  
أبرون شو ، وقد أصدر في سنة ١٩٤٨ رواية بعنوان « الأسود الصغيرة »  
استهدف فيها أن يحقق إيدولوجية إنسان القرن العشرين . إلا أن نقاده  
آلموه حتى لقد قال فيه فريدريك هوفمان « ولعل أسوأ خطأ في الكتاب  
- يريد الرواية - هو عدم السيطرة على التفصيلات واستعمالها بصورة  
منظمة ، ثم أن تنوع الأسلوب والتركييب دليل آخر على ضعف العقدة  
في الكتاب ، فإن فيه اسرافاً في كل شيء سوى احكام الشكل ووضوح  
القصد » (٢) .

ولست أدري كيف يتفق ما لخصه من طبعون مع زعمه بأنه يحكم  
الشكل ، إلا اذا كان يقصد بذلك أنه نجح في رسم شخصياته . . من  
اليهودي نوح الى كريستيان ديستل الآلاني ! ولكن العجيب أن نجاحه  
هذا كان وليد رغبة عارمة في تخطيط يشبه تخطيط شتاينبك ، فانتهى  
الى الاضطراب واختلطت الأحداث عنده .

والمسألة على أية حال تقفنا على تفاوت نظر النقاد الى الروائيين  
الآن ، فبينما كنا لا نجد اثنين يختلفان حول دوستوفسكي أو جوجول  
أو فلوير ، أصبحنا نجابه بعشرات الآراء المتناقضة حول فنان واحد .  
فكلمى مثلاً قمة عند طائفة ، وعند طائفة أخرى مفكر اقتبس من سارتر ،  
وتراه طائفة ثالثة في « ماندرين » سيمون دي بوفوار أخذ منه وهو يكتب  
الغريب والسقطه في حين تقتصد طائفة رابعة فتجعله بين بين .

واذن فنحن لا نزال نعيش تجربة لم تختمر آثارها بعد . نحن نمر  
في أزمة يعبر عنها الناقد تماماً كما يعبر عنها المؤلف ، ويقع ازاءها  
الشيئوخ في الحيرة نفسها التي تجتاح الأديب الشاب .

(١) يجب أن نقول أنه يستعمل فيها « تيار الومي » مثلما فعل جويس في بوليس .

(٢) القصة الحديثة ترجمة بكر عباس ٢١٥

اقول نحن نمر فى فترة تفرض طبيعتها الا يعطينا اى عمل فنى نفسه بسهولة . ففى فترة معقدة ، حرجة ، كل شىء فيها يختل لحظة محاولة استكناها . فان قوانينه التى اتفق عليها دمرتها الذرة وتصادل الطاقة والمادة ، وانهار الفهم الرياضى التقليدى فانهارت كل القيم المتوازنة ! ثم انتهى الامر الى أن أسس هذا العالم - الذى ظن يوما أنها ثابتة - أصبحت تتحرك بالسرعة التى يقطعها صاروخ الفضاء الى القمر . وهكذا يضطر انسان هذا الجيل الى أن يعيد النظر فى موقفه من نفسه ومن الكون جميعا ، ومن اى تقليد ، وازاء الحاجات التى لا يمكن أن تقاس بالمنطق العقول اعنى المؤلف .

لقد قلت فى مستهل هذا الفصل ان المحتوى هو الذى يفرض الشكل ، واضيف الآن ان هذه البديهية تفرض بالتالى على الروائى ان يقدم شكلا يتناسب مع هذا المحتوى المعقد المتشابك الحاد الشديد الرفاهة العميق الإنسانية .

من اجل ذلك تبدو رواية شكيب الجابرى « وداعا يا افاميا » مثلا هزيلة اذا قورنت بواحدة من روايات نجيب محفوظ بعد « الثلاثية » .

بل اذهب الى ابعد من ذلك فاذعم ان نجيب محفوظ الذى استطاع فى ثلاثيته ان ينسق الحوادث بارتباط المسببات والنتائج على اساس الحكمة ورسم الشخصية فى حدود الزمن المنطقى . . هذا الروائى - كما اذعم - احس أنه انتهى بعدها لانه يناقض نفسه من حيث أن المضمون اكبر من ان يتسع له « الشكل » القديم ، وهذا سر ثورته الفنية فى اولاد حارتنا واللص والكلاب والسمان والحريف والطريق ثم الشحاذ .

الحكاية فى « اللص والكلاب » مثلا هينة ، فليس ثمة تفصيل يشبه تفصيلات فلوير او اميل زولا ، وانما هناك تفصيل آخر . سمه تفصيلا نفسيا او سمه مونولوجا داخليا او سمه تيار الوعى ، فليس شىء من ذلك يتعارض مع استدعاءات خياله على غير ترتيب ، وبلا تقيد باى قانون . حتى عملية السرد نفسها ، كانت تتم بمختلف الضمائر ، وبوحيات حرة من الاعماق الى السطح او من باطنه الى الحدث الجارى باطارد .

وتظهر قيمة هذا الشكل الفضفاض او المرن حين يقبل بسهولة - الى جانب شتى القيم الاجتماعية - وعيا حادا باسباب الثقافة ، واذا كانت هذه تشكل ضربا من النشاط الذهنى فان احدا لا يمارى فى جمالية هذا النشاط . بل بقدر هذا الجمال يعظم المضمون او يقوى المغزى ، ويكون من ثم التجاوب المباشر مع القارئ دون ما حاجة الى الحكبة التى قد تنهض على محض فكرة سطحية !

واذ نتعمق تفصيلات الشكل يعد هذا نجد « الرمز » يلعب دوره الخطير . ونحن أقول الرمز أعلم أنه كان يستخدم في الرواية الكلاسيكية ، غير أنه كان محمودا وبنحو اعتباري في معظم الأحوال ، أما عند نجيب محفوظ فهو يصدر بوعي ، وهو يأخذ مكانه بحيث يبدو كما لو كان انطلاقا من المادة أو هو جزء منها ان لم تكن علاقته بها جوهريه .

فاذا انتقلنا الى كاتب عربي آخر وجدنا سهيل ادريس أحق من غيره بالتقديم في هذا البحث ، فهو بعد نجيب محفوظ أمهر روائي يقدم الشكل الجديد ، وقد صادف قراءتي آخر أعماله قراءتي لرواية سيمون دي بوفوار « الماندرن » فكان تقديري لهما تقدير من يشعر بفداحة المسؤولية ويريد ان يأخذ بيده أحد .

ان « اصابعنا التي تحترق » لالتقي مع رواية سيمون دي بوفوار في أكثر من شيء ، فكلامى عنها يغطي أحيانا مساحات لسيمون ، إلا أنني أجد أن سهيل ادريس لم يصدر بروايته الأخيرة إلا بعد أن أحس مشكلة الكتابة الفرنسية الكبيرة ، وكانت هي مشكلته كرجل مثقف يريد أن يدلل على أن « المبدأ » أقوى الأمور كلها في حياة الانسان . وقد وجد المحتاج في « تكنيك » سيمون ، ورأى مثلها ان الدراسات الجادة للجو المادى المحيط بالبطل يجب أن يظاهاه جو نفسى ، وبالمزاوجة المتصادمة بينهما مع استغلال قضايا الجيل استغلالا مباشرا كشف الحجب عن أشخاص فيهم ثراء وبطريقة لم يسبقه اليها كاتب عربي . فقدم لنا عددا من النماذج البشرية كلهم مضيع ، ولكن القراء يجدون فيهم أنفسهم بكل ما يكتنفها من مشكلات !

لقد انتهى سهيل ادريس الى ما انتهت اليه سيمون دي بوفوار تقريبا ، وبانتهائه قضى على الشكل التقليدى للرواية العربية ، ونجح من طريق الشكل الجديد المرن في أن يبرز تجاربه في قصة موقفية ، والأحداث التي تضمنتها مقياس لتقبل الشكل الجديد أي لون من ألوان السرد . ولقد تفضل في هذا السرد الحكاية ، ولقد يناجى فيه ويتحدث ويقرر بمختلف الضمائر ، إلا أنه لا يضع الخيط الذي يربط بين اطراف المشكلة .

فاذا قارنا هذه الرواية — بعد هذا كله أو قبل هذا كله — برواية من روايات التقليديين كشكيب الجباري مثلا أو طه حسين في « شجرة انبؤس » وجدنا الفرق كبيرا ، فعند التقليديين وصدطبي وعند سهيل نقد مجتمعي . عند الأولين موضوعية مادية بمقدار ما يرضى القارئ ، وعند سهيل موضوعية علمية بمقدار ما يرضى هو . وعند التقليديين واقعية

تتحكم فيها الحكمة ويسيطر عليها منطق الزمن ، وعند سهيل واقعية  
يسيطر عليها الطغاب الموقفى الذى لا يريد أن يتقيد بأى قيد .. واقعية  
يفرضها العجب المدمر ، والتحير الذى يبده الروح المؤمنة بالعلم والفكر  
والقضية .

واخيرا وليس آخرا - كما يقولون - اصل مسرعا الى نابوكوف  
الروائى الأمريكى الذى وضع « لوليتا » وحدد معالم مدرسة جديدة  
فى الفن يضرب فيها الكسندر تروكى صاحب « آدم الصغير » وباسترناك  
مؤلف « دكتور زيفاجو » ووليم باورز الذى قررت مارى مكارثى أنه  
أحد مفاتيح القصة الجديدة .

انا لا اقول ان نابوكوف حدد بالضبط معالم هذه المدرسة ولكنى  
اقول ان كتاباته - وهى ترسم صورة البطل المنفى الجوال - جعل الناس  
ينصرفون شيئا عن العملاقة من أمثال سومرت موم والبرتو مورافيا ،  
وأضئ على « البطل » ايجابية ، محددا كثيرا من العوامل السيكولوجية  
التي تمر به وتفضحه .

ربما نذكر هنا هنرى ميلر كأستاذ ورائد ، الا ان نابوكوف وهو يقدم  
لوليتا يؤكد صلاحية الرواية الجديدة للبقاء ، فلا يكفر بها كما كفر ميلر  
من زمن !

ولوليتا بعد كل هذا عمل فيه انكار شديد لكل النظريات التى تضع  
للرواية تكتيكها وتقرر شكلها . ان نابوكوف وهو يحطم بعض عقد الجنس  
فيها يحطم اطراف الحكمة التقليدية ، بل يعصف بها عصفاً ويستبدل  
بها وعى المثقف وذكاء الفنان الفطرى ! وجعل حالة حلم اليقظة او  
الاستغراق فى الهواجس وسيلة من وسائل الحكاية . وقد تكون محاولاته  
المتقنة فى تيار الوعى راجعة الى جيمس جويس ، وقد تكون تحليلاته  
صدى مباشرا او عكسا لأراء فرويد ، ولكن هناك تطورات اخرى تمت على  
يديه ، كاستغلال اللاوعى فى نقد العلاقة بين الرجل والمرأة ، وكاللاجوء  
الى احصاءات الحكومة فى المجالين الاقتصادى والاجتماعى ، وكالاستعانة  
بقصائد الشعر - وقد تكون هذه رجعة الى وراء - وكقطع تيار الحكاية  
بمخاطبة عامل المطبعة !

اما التطبيق الشامل لأبحاث اللغة ، فقد يصلح أن يكون جزءا مهما  
من تكتيكه ، فهو يعرف قيمة الكلمة المفردة الموحية ، وهو يقدم ويؤخر  
فى عبارته لحاجة نفسية خاصة ، وهو ينحت أحيانا لرسم الخطوط  
الدقيقة للبطل وهو ضائع فى الرحلة أو ضائع فى أحلامه بلوليتا . هو  
يفعل كل ذلك كأنما يرجو أن يبرهن به على أن التعبير باللغة من حيث



هى لغة يساوى تماما التعبير بها من حيث هى طاقة موحية او صوره مؤثرة او تقرير من تقارير العلم .

\*\*\*

عن هذه الطريق الوعة نصل الى ما نريد . وهو ان المحدثين فى ايمانهم بان جوهر الادب الاعتراض وليس النقد فقط يضيق الشكل القديم باعتراضهم ، ولهذا فهم يحطمونه ويقدمون الاشكال . ولما كان المحتوى يختلف عند الروائيين لاختلاف مواقفهم ، فستظل الرواية الجديدة متقلبة متغيرة الهيئة ، وسيظل الشكل القديم قائما . بل سيظل فنانون الغالبية هم سومرت موم وفرنسواز ساجان ويوسف السباعى وشكيب الجابرى واجاثا كريستى واحسان عبد القدوس وربىكا وست والبرتو موزافيا ومحمود البدوى وامين يوسف غراب وتيمور وعبد الحليم عبد الله .

واذ نعيد النظر فى تلك القائمة نلاحظ ان آثار الماضين تأخذ بتلابيب من فيها ، فاذا هم اما من اصحاب العاطفية المراهقة Sentimentalism واما من اصحاب الاستخفاف المرير Cynicism وقد تنقلب على فريق منهم انطباعية لورنس Lawrence's impressionism وعلى فريق آخر تصويرية دورثى ريتشاردسون Dorothy Richardson's imagism . غير انهم يبقون بعد ذلك اكثر استسلاما لآراء الشكل القديم ، ومن يكتب القصة القصيرة منهم لا يؤمنون بالاطار الذى يدور فيه قاص طليعى كفاروق خورشيد - وهو من اصحاب القصة القصيرة - الذى يرفض الخضوع لمنطق التقليديات .

فكم يكون عناء النقد بعد ذلك حين يريدون النظر فى قصة او فى رواية ! شئ واحد يلزمون به انفسهم فى هذه الدوامة ، هو ان يسألوا : هل قدم العمل القصصى مضمونه ام كان مجرد الامتناع ؟

( ٤ )

ولنتنقل بعد الى التمثيلية ، ولنسمها المسرحية او الدراما ، ولنقل ايضا ان بداياتها شعر ولكن النثر اليوم أصبح اداتها ، وان يكن بعضها لا يزال ينظمها . واذا كان للقصة امكانات ضخمة لآخراج التجربة الانسانية الى حيز الوجود ، فللتمثيلية او للفن الدرامى اكثر من قيد يعمل على اثارة العقبات امام الفنان . وليس معنى ذلك ان المسرحيين يقصرون دائما عن التعبير ، ولكن معناه ان تعبيرهم يجب ان يتمسك باسباب

الفن الدرامى الذى يرفض - فى قيامه على الحركة والحوار - كل وصف حسى وإى سرد خطائى . وهذا ما ذهب اليه أرسطو حين فسر طبيعة المسرحية بأنها محاكاة لشخصيات تفعل ولا تحكى ، وكان سوفوكليس فى رأيه يحاكي كما فعل أريستوفانس . كلاهما كان « يحاكي أشخاصا يفعلون » ولهذا قال بعضهم ان مؤلفاتهما « درامات لأنها تحاكي أشخاصا يعملون ويفعلون » (١) .

جوهر التمثيلية اذن « الفعل » the action وهذا هو المعنى الحقيقى لكلمة دراما (٢) . وتنبئ التمثيلية على طائفة من الحوادث الانسانية أو الأفعال مطردة أو يجب أن تطرد فى حلقات متتابعة ، ولا مفر من أن ترتبط الأفعال بالواقعين الخارجى والداخلى . بمعنى أن ثمة أفعالا خارجية تؤثر فى الشخصيات ، وأفعالا داخلية - وهى الصراع النفسى - تحدد ملامح هذه الشخصيات وفعلهم . ويمكن - ولو مؤقتا - أن نقول من هنا ان هذا التحديد قائم على قاعدة أرسطية تقرر ان القصة أو الاسطورة هى « مادة » الدراما ، وتصبح عنصرا أساسيا ما كانت قادرة على توليد عاطفتى الفرع والخوف فى نفس المتفرج . ومن الطبيعى أن يتغير هذا الأساس فيما بعد ، حتى ليصبح أحيانا المقدمة الفكرية للمنطقة التى تخطط مسبقا للامع الشخصيات وحواراتها . وسواء اكان هذا صحيحا أم ذاك فليس من شك فى أننا يجب ألا ننسى ان العمل المسرحى - فى أى حالاته - ان هو الا تجربة انسانية تصوغها اللغة صياغة فنية خاصة .

وإذا كنا نجعل بداية الدراما يونانية فليس ينفى هذا وجود مسرح فى مصر الفرعونية أو فى الهند أو فى غيرها ، فمن المؤكد ان طقوس العبادة فى العالم القديم كان يصحبها التمثيل . بل لقد دار جدل حول الدراما المصرية وهل هى أسبق من دراما اليونان ، وانتهى الدكتور لويس عرض - بعد عرضه لهذا الجدل - بأن قال بوجود مسرح مصرى أقدم من مسرح اليونان ، وبأن هذا المسرح لم يكن مجرد حوار . وإنما كان ثمة كهنة يمثلون ولهم خشبة هى مكان القديس فى المعبد ، بل لقد كان هناك « الميزانسين » وما يتبعه من أخراج واعداد لكان التمثيل .

#### (١) فى الشعر .

(٢) وهذه لاصنى المسرح لان المسرح ان هو الا منصة ورموز تصويرية لا يمكن ترجمتها الى لغة الحوار المصاحبة لحركة الممثل ، ولكن يجب ان نتذكر دائما ان الدراما والمسرح لا يمكن فصلهما الا من الناحية النظرية . فالفعل الدرامى الذى بدأ مع الرقص قبل ان يرتد الى داخل النفس الانسانية كان يجب أن يتم على المنصة حتى قبل أن يضاف اليها ابىروستيوم *proscenium* ليؤم بوجود الحائط الرابع الذى فصل الجمهور عن الممثلين فيما بعد .

وكان بطل المسرحية دائماً « الإنسان » وليس احداً معيناً من المخلوقات .  
وحوالى القرن الثالث والعشرين قبل الميلاد مثلت تراجيدية أوزيريس  
أمام الجمهور فى بعضها . ومحجوبة الآن عن عيون الكهنة فى بعضها  
الآخر .

معنى هذا ان نشأة التمثيلية يمكن ان تلتبس فى مصر . وهى تلتبس  
فيها عندما مثلت مأساة أوزيريس مؤمنة بالجبر وراغبة فى تمجيد البطل  
الخاطئ . وكان أوزيريس فى أساطير المصريين القدماء الها للخصب  
وزوجاً لأخته ايزيس ، وللاتنين أخ ثالث هو « ست » اله الشر . ولقد  
دبر هذا المكائد ليتخلص من أخيه ، ثم ذبحه لتبكيه ايزيس حزناً ، ولم  
يخلصها من حزنها سوى ابنها « حوريس » الذى طارد عمه حتى قتله  
فساد السلام أرض البلاد .

وكانت هذه التراجيديا تبدأ بموكب يسير الكهنة مكتنفين زورقاً يحمل تمثال  
أوزيريس واسمه « تحمت » . ولما كان الاله مطارداً فى حياته فقد كان  
الموكب يتقدم جماعة من الأعداء يشتبكون مع المشيعين فى قتال ينتهى  
بانتصار تحمت ، فيدخل المحراب الأكبر بمعبد « ابيدوس » ليمثل الجزء  
المستور من الدراما ، فيقوم الكهنة بأعادة مشاهد اغتيال اله الحبيب  
المعذب والقاء أشلائه فى النيل . وهذا هو جوهر المأساة « وكانما كان  
الكهنة يمثلون سيرة البطل قبل أن يضعوه فى مستقره الأخير » كما يقول  
لويس عوض .

وتجرى بقية المأساة أمام الناس ثانية ، وذلك حين تمثّر ايزيس على  
جثة زوجها وحيث يثار حوريس من عمه ، فيعود أوزيريس الى الحياة  
بفعل التعاويذ التى يرتلها الكهنة على تمثاله (١) .

ومن الواضح ان كل هذا لا يمكن ان يشكل فناً مسرحياً بالمعنى الدقيق  
لكلمة الدراما ، على الرغم من تسليمنا بالصراع الدرامى السكامن فى  
الأسطورة الفرعونية . ذلك ان ما يجب أن يميز الفن المسرحى القديم عن  
غيره من الفنون ، البناء الذى لا يقوم به سواه والحركة الدرامية فى تكاملها  
الأسطورى والواقعى منفصلة عن الدين ومتصلة بحياة الإنسان .

---

(١) دراسات فى أدبنا الحديث ١٥ ، ١٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، وفى صفحة ٤٥ يذكر لويس  
عوض أن مصر كان بها فرق تمثيلية متعددة ، أيام الأسرة الثانية عشرة على الأقل .  
وكانت هذه الفرق تمثل مجموعة من المسرحيات تدور فيما تسميه اليوم « ريفرنوار »  
Repertoire — طبعة دار الميعة ١٩٦١

ولقد استطاع الاغريق ذلك ، وهم مهما قيل انهم تأفروا بالدراما الفرعونية استطاعوا ان ينتزعوا المسرح من احضان الكهنوت . بدأوا فحطوا نصف مشاهد الدراما للدين ونصفها الآخر للدنيا ، ثم خطوا الخطوة النهائية عندما جعلوا - بعقليتهم التى تصورت آلهتهم فى واقع كواقع البشر يذنبون - المسرح كله دنيويا . وفى هذه الحدود لا نعرف تماما مقدار ما فى المسرح الاغريقى من الدراما المصرية بخاصة فى تمثيل صراع ايبولو مع الحية وانتصاره عليها - والعناصر فى التمثيل فرعونية كما يقرر الدارسون - ولكنه اذا كان بعض أساس الدراما الاغريقية فان أفعال ديونيسوس أغلب ذلك الأساس . وكان مصرعه أمام الاغريق - وهو بدوره اله الخصب - يمثل كما مثل مصرع أوزيريس أمام المصريين . ولقد صارت عبادته بعد أن استقرت من قديم أهم المناسبات التى تجتمع فيها الناس لأداء طقوس تشتمل على هذه العواطف المتقلبة التى يصورها اتباع الاله تصويرا تصحبه شتى الانفعالات ، بل ربما صعب تلك الانفعالات نكات غليظة بلورت للملهاة فيما بعد (١) أو ندب حزين كان البسرة التى انبثقت عنها المأساة (٢) .

ويجب ان نقول هنا ان خطوات الحوار حتى ذلك الحين لم تكن واضحة ، غير أن نوعا من الشعر الغنائى اسمه الديثورمبوس (٣) كان ينشده فريق من الناس يحكون فيه أطرافا من حياة الاله ديونيسوس ، وأطلق على هذا الفريق اسم « الجوقة » وكان بعض أفرادها يضع جلد الماعز عليه ليظهر بمظهر « الساطورى » أتباع الاله (٤) . وقد أدخلت عدة تجديدات ، منها تخصيص أناس معينين للجوقة ، وتحديد مكانهم بالنسبة للمذبح ، ومصاحبة الموسيقى لهم .

وعلى هذا النحو تصور نشأة المأساة أو التراجيديا ، وهى الطراغوزيا فى كتب العرب الأولى المترجمة . وكذلك تصور وجود الملهاة ، وهى الكوميديا أو القوموزيا بلسان العرب القدماء . ولسنا نستطيع فى حقيقة الأمر أن نحدد المراحل التى سار فيها الديثورمبوس حتى اتخذ صورة الدراما ، بل ان أرسطو نفسه لم يبين لنا ذلك . وانما

(١) يرى أرسطو فى فن الشعر ١٤ أن الملهاة يمكن أن ترجع الى مؤلفى الأناشيد الاحليلية فى أعياد فريالوس - ابن أفروديت وديونيسوس - الذى كان يرمز الى الاحليل .

(٢) تاريخ الأدب اليونانى ٩٠

(٣) تجمع الروايات على أن أريون « ٦٥٠ ق.م » كان أول شاعر نظم قصائد ديثورمبية وعلمها للجوقة .

(٤) Saturoi أرواح الغابات والتلال وكانوا يظهرون بضو من أعضاء الميوسوان كذيل الفرس أو أوجل اللعزة .

اكتفى بأن قال ان المأساة نشأت في الأصل ارتجالاً ، ثم نمت شيئاً فشيئاً  
بإتماء العناصر الخاصة بها ، وبعد أن مرت بعدة أطوار استقرت وثبتت .  
وأما الملهاة فيجهل نشأتها لأنها كما يقول « قليلة الشأن غير معتنى بها ،  
والوالى لم يسمح بتقديم جوقة من الممثلين الهزليين الا متأخراً » (١) .

ولكن يقال ان أسخيلوس هو أبو الدراما الحقيقي ، وذكر أرسطو  
انه أول من قلل من أهمية الجوقة وجعل المكانة الأولى للحوار . وقد دفعه  
هذا الى ان رفع عدد الممثلين من واحد الى اثنين ، ثم جاء سوفوكليس  
وفرغ عددهم الى ثلاثة ، وأمر برسم المناظر وأخضاع الجوقة للحوار  
الدرامى . ويمضى أرسطو فيقول « واستفحل أمر المأساة واتسع مجالها ،  
فصدفت عن الخرافات القصيرة وعن اللغة الهازلة التى ورثتها عن أصلها  
الساطورى ، واتسمت في النهاية بالجلال . وفيما يتصل بالوزن استبدل  
بالوزن الرباعى الطروخاسى الوزن الثلاثى الإيامبو ، وكان الرباعى  
يستعمل أولاً لأن الشعر كان من نوع الساطورى وأقرب الى الرقص » (٢) .

وانه لجدير بالملاحظة أن نذكر أن بعض دارسى المسرح الفرعونى كانوا  
يقولون ان الدراما في مصر ظلت أقرب الى الكمال من الدراما عند  
أسخيلوس وسوفوكليس (٣) ، ولكنها لم تقف دراما يوريبىدس صديق  
سقراط ( ٤٨٠ - ٤٠٦ ق.م. ) وكان هذا قد عرض لشئون الحياة اليومية  
ونقدتها واهتم بالمواطن البشرية جاعلاً منها محور المسرحية بدلاً من  
القدر . وإذا صح هذا قوى ما رجحناه ، وهو جمود المسرح المصرى  
واستمرار بقاء أوزيريس بدلاً بلا خطيئة ، فى حين اتخذ ديونيسيوس  
صفات الإنسان من حيث الخطأ والتكفير وخروجه الى الحياة البشرية  
بكل تناقضاتها وسقطاتها . ان فكرة الدراما القديمة ، أن بعد الموت  
سلاماً وبعد القصاص عفواً وبعد التكفير يقع الغفران ، وهى هذه أسس  
المأساة .

فى تلك الآونة التى كانت مصر لا تزال فيها متفرغة للتراجيدى ، كانت  
اللاهى الإغريقية قد بدأت تزدهر ، حتى جاء أريستوفانس ( ٤٥٠ - ٣٨٧ )  
وفى طفولة هذا الرجل بل قبلها كنا نسمع من أبطال الكوميديا عن الشاعر  
ماجس والشاعر أقراطيس الذى فاز فى مباريات الملهاة المعترف بها رسمياً

---

(١) : (٢) فى الشعر ١٤ ، ١٥ ، ١٦ وتذكر هنا أن أسخيلوس مات سنة ٤٥٦ ق.م.  
ومات سوفوكليس سنة ٤٠٥ ، هنا والطروخاسى عبارة عن قدم فى وزن الشعر أى تلمينة  
مركبة من طويل يتلو قصير .

(٣) راجع دراسات فى أدبنا الحديث ص ١١

سنة ٤٤٩ قبل الميلاد . وخلف أريستوفانس من شعراء الكوميديا ميناندر ( ٣٤٢ - ٢٩٢ ق.م. ) وبلوتس ( ٢٥٤ - ١٨٤ ق.م. )

ولا تعرف عن الكوميديا أكثر من هذا ، فقد ضاع ما قاله أرسطو عنها في كتابة « من الشعر » وكان كلامه عن المأساة سريعا يقول فيها بضرورة حصر هذا الفن « في زمان مقداره دورة واحدة للشمس » ويعترف بأنه لا يدري من أوجد الأقنعة والمداخل وعدد الممثلين وما أشبه هذا من تفصيلات (١) .

وقاعدة البناء التراجيدي هي المحاكاة كما قدمنا ، ولما كانت المحاكاة تتم بأشخاص يعملون فلا بد أن يكون من عناصر المأساة الظاهرة : النظر المسرحي ، الموسيقى أو الانشاد ، المقولة أو الإلقاء أو تركيب الأوزان كما يقول أرسطو . وأما العناصر الباطنة فثلاث : الخرافة أي محاكاة الفعل ، الأخلاق أي ما يجعلنا نقول عن الأشخاص أنهم حين يفعلون يتصرفون بكذا وكذا ، الفكر أي كل ما يقوله الأشخاص لإثبات شيء أو للتصريح بما يقررون .

وأهم هذه العناصر تركيب الأفعال أي العقدة « لأن المأساة لا تحاكي الناس ، بل تحاكي الفعل والحياة والسعادة والشقاوة » ، والسعادة والشقاوة هما من نتاج الفعل ، وغاية الحياة كيفية عمل لا كيفية وجود ، والناس هم ما بسبب أخلاقهم ولكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم ، واذن فالأشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق ، بل يتصرفون بهذا الخلق أو ذلك نتيجة أفعالهم . ولهذا فإن الأفعال والخرافة هما الغاية في المأساة » (٢) .

على هذا النحو ظلت المأساة عند الأغريق ، وهكذا عرفها الرومان . وحين وجد المسرح اللاتيني بمعناه الفني ( حوالي منتصف القرن الثالث قبل الميلاد ) كانت أفكاره ومناظره وملابسه أغريقية ، وأهتم بكوميديات الأغريق . وظهر بلوتس Plotus متأثرا ميناندر اليوناني . وقدم

---

(١) فن الشعر ١٧ والأقنعة هي التي يلبسها المثلون ، والمداخل جمع مدخل وهو كما يقول الدكتور عبد الرحمن بنوى الجزء من المسرحية التي يسبق الموقعة ، وكان يوضع على هيئة حوار أو مونولوج يصرخ فيه موضوع المسرحية والموقف الذي تبدأ عنده .

(٢) فن الشعر ٢٠ ولكن لا ندري ماذا يقصد تماما بالخرافة ، إلا أن تكون بمعنى أن غرض الدراما هو عرض الأسطورة في أفعال الناس . وهذا يتفق مع فكرته العامة عن الدراما وكيف أن أساسها الخرافة - يعني الأسطورة - أو الخلق .

« أولولاريا » أو وعاء الذهب ، وهذه هي التي تأثرها مولير في « البخيل »  
في القرن السابع عشر الميلادي . وقد لا يعنينا هذا السرد التاريخي  
الا من حيث دلالاته على طبيعة المسرحية في طورها اللاتيني ، وقد ظلت  
جامعة لفنون الغناء والرقص وثقافتى الحوار ، الا النوع الصامت  
Pantomim الذى يعرض بدون حوار . وكل هذا يبعث من غير  
شك عن المسرحية الحديثة بشتى أشكالها وأطرها ، حتى لنقول ان  
المسرحين الاغريقى واللاتينى فن أندثر وان ظلت جوانب منه تريد ان  
تبعث من جديد كالجرقة والبرولوج او المدخل الذى بدىء فى استخدامه  
على سباق كير لدى العنليعيين .

وتمكنك اللغة اللاتينية بعد ذلك - وكانت لغة الكنيسة والثقافة  
فى العصور الوسطى - من أن تفرض الدراما على أوروبا بشكلها الرومانى  
:ولكن كثيرا من الغنائين لم تفهم المسرحية اليونانية . على اننا نستطيع  
بصفة عامة أن نقول ان الفن الدرامى قد وصل الى درجة كبيرة من  
الأهمية فى القرن الخامس عشر (١) . وفى هذا الوقت بالذات كان الشرق  
العربى قد انهيار تماما ، وكانت بدايات انهياره هي انتصاراته على  
الصليبيين دينا فى حروب اتصلت حتى أواخر القرن الثالث  
عشر .

فلم يكن امام العرب فرصة أن يسهموا فى نشاط القرن الخامس عشر  
الدرامى ، بل هم لم يسهموا فيه وهم فى عزهم أيام العباسيين اخصب  
عصور الترجمة . ولعل هذا كان راجعا الى عدم فهمهم كتاب أرسطو  
فى الشعر على ما تدل عليه ترجمة بشر بن متى من السريانية وتلخيصات  
الفارابى وابن سينا وابن رشد ، وربما كان راجعا أيضا الى ارتباط  
المسرح الاغريقى واللاتينى بالديانة الوثنية .

كان الأدب الدرامى قد بدأ فى القرن الثانى عشر - بداية الأولين  
منحصر فى طقوسيات تمثل فى الكنيسة ، ثم أقيمت المنصات خارجها  
أو على بابها الرئيسى ليمثل عليها ميلاد المسيح على نحو ما نَجده فى  
روان Rouen . غير اننا لا نطعم فى أكثر من مشاهد مفككة دون  
اهتمام بالشخصيات ، وفى فرنسا وانجلترا وأسيانيا أصبح المؤلفون  
يعرضون سلسلة من الخوارق تنشأ دائما من تدخل العذراء ، وخلا

---

(١) سنلاحظ فيما بعد أن المسرح فى العصور الوسطى بأوروبا نشأ النشأة  
الاغريقية تماما ، فقد شب فى ظل احتفالات العبادة المسيحية واخذ بعد ذلك يتفصل عنها  
بالتدريج .

المرح من الروح الشعرية خلوا تاما . وتبلور هذا كله في القرن الخامس عشر كما قلنا ، وتضخم بتضخم الأسرار الغيبية التي تعرض مادة تاريخية - نوعا ما - من بداية الخليقة حتى القديس دومنيك . وكان العرض المسرحي يستمر غالبا بضعة أيام ، وقد يمتد أحيانا إلى أسابيع .

على أن هذا لم يصرف الناس عن أمور دنياهم ، ومن ثم لم تلبث الدراما الكنسية أن استعانت مستانة - بعد عمليات تنقية وتنظيم - بالعباب البهلوانات وأغنيات المتجولين وصراخ مهرجي الموالد والأسواق . وبذلك طغى العنصر المسرحي على الفرض الديني ، ثم أبدت الدراما كلها إلى ضواحي المدينة وتلاشت منها تقريبا الخطب الدينية القصيرة ، ولم يعد الممثلون هم رجال الكنيسة وإنما اختيروا من أعضاء النقابات العمالية ، بحيث كانت كل نقابة مسئولة عن تقديم مسرحية واحدة ، واستطاع بعض النقابات أن يعد مسرحيات مستمدة من الانجيل لتمثل في Corpus Christi وهو ما يوافق خميس العهد (١) . ولكن يمكن أن نقول بصفة عامة أن عصر النهضة بأوروبا لم يستطع أن ينتج مسرحيات حية .

ومن الصعب أن نتتبع تطور الدراما بعد ذلك ، فان تصوير الدراما في قصة متصلة الحلقات شديد المشقة ، غير أن الكلاسيكيين دأبوا على أن يحاكيوا مسرحيات الإغريق واللاتين وأن يكن ذلك من خلال أرسطو مع تأويله بما يتفق مع نظرهم العقلي .

لقد ضمت المسرحية الكلاسيكية نماذج جيدة في التراجيديات والكوميديات على حد سواء ، وفيما يتعلق بالتجترات كانت هذه النماذج - باستثناء بسيط - لاتينية . ويؤكد جورج جاسكوين في أولى صفحات مسرحيته جوكاستا Jocasta أنه استعدها من إحدى مسرحيات يوريبنديس وأن كان يترجم في الواقع عن الإيطالية ، ثم ضللت مسرحيات بلوتوس هي المثل الذي يحتذى على نحو ما نرى في « رالف رويستردويستر » التي كتبها نيكولاس أو دال سنة ١٥٥٣ (٢) .

وأما في فرنسا فقد أصرت « جماعة أنصار المعجزات الدينية » على تمثيل مسرحيات الفبيات في باريس ، في حين تحولت المسرحيات القائمة على المحاكاة إلى مدن الأقاليم . وفي سنة ١٥٩٩ تمكن هاردي الشاعر من أن يؤجر مسرح المعجزات في قصر بورجونيا ويحرك فيه بعض مسرحياته

(١) جوستاف لانسون في تاريخ الأدب الفرنسي ١ : ١٠٧ ، ١٠٨ ( مجموعة الآلف كتاب ) ويول دوغان في الأدب الإنجليزي ٥٥ : ٥٦ ( ط١ : دار الفكر )

(٢) A Short History of English Literature ; p. 84.



التي بلغت ستمائة أو سبعمائة ، كما استطاع أن يخرج الحدث في شكل عقدة ليحقق الطابع الدرامي ، وعلى هذا النحو أضفى على المسرح الحياة . وإن ظلت بعيدة عن الواقع - وأثار الطبقة الأرستقراطية ، الى حد أن أعلن الكاردينال دي ريشليو اقتنائه بالفن الدرامي كله (١) .

وقد تأخر ظهور عباقرة الدراما في فرنسا مع ذلك ، فبينما نرى توماس كيد ( وقد مات سنة ١٥٩٤ ) يضع المأساة الأسبانية وهي أول ميلو دراما في عهد اليزابيث ، وبينما نرى كويستوفر مارلو ( وقد توفي سنة ١٥٩٣ ) يضع « دكتور فاوستس » و « تامبولين » ويتقن الشعر المرسل الرفيع *the mighty line* ، وكذلك بينما نرى الى جانب هذين شيكسبير وجون ليلي وروبرت جرين وجورج بيل - وكلهم في القرن السادس عشر - نرى في فرنسا ميريه الذي أدخل قواعد أرسطو المسرحية في التأليف الدرامي في القرن السابع عشر . وفي القرن نفسه يعيش كورني ليطلع الدراما بطابع الحقيقة ويكاد يكون ميلودراميسا بتكثير عقده وحشد المواقف الغريبة ، وأشهر مسرحياته السيد *Le Cid* وهوارس *Horas* وسنا *Anna* وبوليوت *Polyeute* ونيكوميدي ، *Nicomède* كما يعيش صديقه موليير أبو الملهة الحديثة الذي يمتاز أسلوبه بالقوة والغزارة ويناسب كل شخصية من شخصياته الى حد منهل ، وكان هدفه الحقيقي رسم الشخصيات .

وفي خارج فرنسا وإنجلترا كان الأمر يجري على هذا النحو من التقدم (٢) ، بل كان كورني نفسه يتأثر دي كاسترو الأسباني في درامته « طفولات السيد » والأركون مواطنه في مسرحية « الحقيقة المريبة » .

ولكن ظهور شيكسبير في تلك الزحمة من كتاب الدراما - وقد خلف مارلو في فنه أو تأثره - كان حدثا في حد ذاته . واعتبر فيما بعد سيد الأدب العالمي بلا منازع كما يقول بول دوتمان ، والفنان الذي كان يتأمل دائما النضال المستمر بين العقل والعاطفة كما يقول إيفور إيفانز ، والرجل الذي يشبه تاريخه تاريخ عيسى الناصري كما يقول بزتون راسكو (٣) .

(١) تاريخ الادب الفرنسي ١ : ٢١٦ ، ٢١٧

(٢) في ألمانيا مثلا ترجمت الآداب اللاتينية وما يتصل بها من فن الاغريق ، وفي القرن السادس عشر كانت جميع ملاهي بلوتوس شائعة بين الألمان ثم شرعوا في احتلالها فمضتين انتاجهم أفكارهم في الإصلاح والثورة على مستيطرة روما !

(٣) بريد بزتون صاحب « عمالقة الأدب » أن كل انسان يرى فيه راية يخالف ما يراه الناس ، ومن المعروف أنه يوضح في قمة الرومانسيين الذين لم يتسكروا في المسرحية بقانون الوحدات الثلاث أي وحدة الفعل ووحدة الزمان ووحدة المكان ولم يحتم أن يجعل شخصياته المسرحية آلهة وأنصاف آلهة ، فضلعن تعرضه للتراجميكميديا أو الكوميتراجيديا .

لقد مات سنة ١٦١٦ وبعد ذلك بست سنوات ولد مولير العظيم ، وكان يبدو من الطبيعي أن أرى الدراما عند الفنانين لابد تنبت وإن يكن النبات مختلفا لوانه . وظهرا للعالم تربيين وإن يكونا مرآة للحياة وليس مفكرين يجيلان فكرهما فيهما . ومن المخاطرة استنتاج الكثير من استعدادهما الفني ، إلا أننا يجب ألا ننسى أن بضاعتها كانت بلاغية ، وبهذه البلاغة تعمقا نفس الانسان .

ولكن المقارنة بينهما تنقطع بعد ذلك ، إذ لم يكن بينهما من الشواحي الحقيقية ما يلفت النظر طويلا . ولكنهما استطاعا أن يؤثرا في خلف الكلاسيكيين ، باستثناء بعض ، أمثال راسين ( ١٦٣٩ - ١٦٩٩ ) الذى استوحى الاغريق والرومان بروح تستهدف بساطة الحدث وطبيعة العواطف . بل إن آثارهما لاتزال الى اليوم موضع دراسة للكشف عما ترسبه في أعماق المحدثين ٤



ومنذ ازدهرت الرومانسية في أخريات القرن الثامن عشر الى بدايات العشرين هبط مستوى الدراما ، أو اذا شئنا الدقة قلنا ان المسرحية فى تلك الفترة لم تصل الى المستوى الذى استوت عنده القصة ، برغم أن أغلب الفنانين كجوته الألماني وهوجو الفرنسي (١) قد تخلى عن كثير من السمات القديمة . من ذلك القضاء على وحدة الزمان والمكان ، وخلط المساة باللهاة ، وعرض الأحداث بدلا من حكاية كثير منها ، ثم ترك قاعدة الفصول الخمسة لكل مسرحية .

ولعل أسلوب القصاصيين وما قدمه من ثراء فى أعمالهم ، قد حدا بالمسرحيين الى أن يحتذوه فيثروا القضايا الاجتماعية والنفسية فى إطار شعبي للشخصيات . ومنذ هذا الوقت تغير طابع الدراما ، بل أصابه من التغير مانهش له ، ولكن ظهور المذاهب التعبيرية من رمزية وطبيعية وواقعية ثم وجودية واشتراكية يعطى التفسير الكامل لهذا التغير المدهش .

غير أن أهم مافى هذه المذاهب - من ناحية الاخصاب أو الانماء - هو الرمزية ثم الوجودية بالترتيب التاريخي . والرمز قديم قدم الفن ، وظهر

---

== بقدرته جعلته قالباً مستقلاً به فى الأدب الغربى ، وغير مثل له «هنرى الرابع» حيث نرى فيها التقصد المأسوى يصاغ من مادة مضحكة . على أن هذه الثورة التى تعنى ترمده على القالب التقليدى كانت لدى الكلاسيكيين يوجه عام مصدر ضعف ، وهى لدينا دليل على أن الفنان الكبير يستطيع بلادة المثلثة أن يشكل العمل الفنى العظيم .

(١) للأول «فاوست» وللثانى «هرنان» التى اقتبسها للمسرح العربى نجيب الحداد .

عند المصريين وهم ينسجون أساطيرهم المختلفة • كما ظهر عند الهنود بشكل غنيث ، وفسر الاغريق ظواهر الطبيعة برموز جسدت تجسيدا •

ونجد الرمز في محاولات التفسير الاشارى لنصوص الصوفية العربية، كما نجده في ألف ليلة وليلة ورسالة الفجران والمقامات • وقد طبع بعض آثار أوروبا ، كما طبعها رمز الاغريق والمصريين القدماء !

وليس يفيدنا في المسرحية هذا الرمز ، الا بمقدار ما أثر في الدراما المعاصرة • وقد لعب النرويجى هنريك إبسن ( ١٨٢٨ - ١٩٠٦ ) الدور الأول فيه ، متأثرا بالحركة الرمزية التي تزعمها الشاعر الفرنسى مالارمييه بين عامى ١٨٧٠ ، ١٨٨٦ على الرغم من أنه يرى أن فنه يجب أن يكون في خدمة المجتمع ، فافترق عن الرمزيين الذين يقولون بالفن للفن •

ولقد عاصر فاجنر الموسيقى الألمانية العظيم ( ١٨١٣ - ١٨٨٣ ) وشاهد مسرحياته الموسيقية ورأى كيف كان « الفعل » يستمر فيها مع التألف الصوتى والبعد عن الصرخات الناشزة في ايقاع المسرحية العام ، فحرص إبسن على التوافق الفنى وراض نفسه على الأسلوب الايحائى suggestive متخليا عن الأسلوب الصريح expressive الذى يرفض اللف الطويل •

كانت سنة ١٨٦٤ هي السنة التي ظهرت فيها أولى رمزيات إبسن وذلك في مسرحيته « المطالبون بالعرش » وكان في تلك الآونة يعيش قمة صراعه مع مواطنه بجورنسون Bjornson ، فقبل انه رمز الى نفسه ببسكول والى بجورنسون بهاكون ، وكلا الرجلين بطل في «المطالبون بالعرش » •

وفي مسرحيته « براند » لون آخر من الرمز السياسى كان صدى لانهازم الدنمارك - جارة النرويج الحبيبة - أمام المانيا ، وجعل براند القس في مسرحيته - وقد رأى قعود قومه عن مساعدة جارتهم - يصد في صراعه للمفريات ويعيش في ضنك ومحن تضيق فيها كل محاولة من جانب العامة لانتقاذه • لقد كان هذا يساوى تماما دعوة إبسن لقومه كي يمدوا يد العون للدنمارك ، ولكن عبثا ، وضاع جيرانه ، ولكن كان عليهم أن يستمروا في الكفاح • ولعل براند الذى لم يجزع قط ولم يجبن قط ، كان الصورة التي ترمز لكل ماكان إبسن يريد •

ورمزية ثالثة تصدر له سنة ١٨٦٧ بعنوان « بيرجنت » ثم ينقطع من الرمز مدى ثلاثين عاما او نحو ذلك ، وكان بعد السبعين حين عاد اليه في مسرحيته « عندما نستيقظ نحن الموتى » على أثر اشتداد قوة الرمزيين ، فأخرجها في اطار شعري أخاذ •

وأشهر تلاميذ إبسن الآن يوجين أونيل أحد دعائم الدراما الحديثة (١)،  
وان دراسة مسرحياته لتكشف - مهما يكن حظ شخصياته من الحياة ،  
مقنعة كانت أو سافرة - عن ذلك الايقاع الايحائي الذى هو أحد مميزات  
الأسلوب الرفيع ، ويشبه فى ذلك برناردشو الفنان الذى يرفض تلمذته  
لابسن ، ويؤكدما أغلب النقاد وان يكونوا يجعلونه أعظم من مزج الشعر  
بالنثر فى المسرحية الواحدة •

وقد يبلغ اختلاف النقاد حول أونيل حدا يخرجونه فيه من الرمزيين ،  
وقد ينكرون أيديولوجيته المسيحية - أعنى تزمته ، وهو متمزمت فعلا -  
حين يقرأون له مسرحيته « شهوة فى ظلال الدردار » Desire under  
the elms وهى تدور حول حب آثم ينشب بين شاب وزوجة أبيه  
النشابة • ثم قد يجعلونه أعظم من آرثر ميلر وثورنتون وايلدر وجان آتوى  
وصمويل بيكيت الذى يجعل موضوعات مسرحياته اللامعقول وتصوير  
العلاقة بين الله والإنسان ، وتيسى وليامز أكبر كتاب المسرح الأمريكى  
بعد الحرب الثانية • ولكنهم لا يخرجونه عن جاذبية قطبى المسرح العالمى  
اليوم وأعنى بريخت وأوجين يونسكو !

ان مسرحية أونيل المذكورة بما فيها من عنف عاطفة واحتشاد عقل  
الى جانب تكنيكها المتقن هما نقطة البدء فى فهم مسرحياته الأخرى •  
ونستطيع أن نقول ان محاولاته الاستمرار بتشبيهات رمزية للحياة فى  
درامياته كلها ، واعطاهما ذلك العمق المدروس ، وربطها برجال الأعمال  
والملاحين والبجارة •• انما هى فن بعيد الجلور ، ولا يمكن أن يكون  
دون ماخلفه سوفوكليس مثلاً ، أو ماخلفه واحد احتلى سوفوكليس •

وعندما سنتبين دور الوجوديين - بعد - سنرى كتاب الدراما المحدثين  
يحاولون استغلال كل امكانيات المسرح لالقاء الضوء على الجانب الباطن  
للمعمل الدرامى • ودعك من المسرح الغنائى والاوبرا ثم دعك من المسرحية  
السيمفونية التى تعتمد الى جانب توفر بعض تقاليدات الدراما على الباليه  
والاوبرا وغيبيات المسرح الكنسى •• دعك من هذا وذلك الى مسرح الحوار  
الذى يستغنى فيه واحد كثورنتون وايلدر عن المناظر الخلفية ، ان المخرج  
لا يرى بأسا اذا تدخل - على ما فعل فى مسرحيته مدينتنا - ليشرح  
الواقف ويعلمها !

(١) هناك كثيرون تأثروا إبسن غير أونيل ، ومن هؤلاء آرثر ميلر ، وقد اعترف هو  
بهذا التأثير ورد لابسن بعض دينه عليه وذلك فى مسرحيته « علو الشب » التى قدمها  
عام ١٩٥٠ ، وفى مسرحيته « مصرع بالغ متجول » شتى رموز توحي بأنها مسرحية اجتماعية  
سوان لم تكن كذلك بصفة دقيقة ، وانما هى عن مأساة الإنسان الذى يختار غير طريقه ،  
لدى فيه !

ويبدو أن كل محاولة للخروج على المسرح التقليدى ، ليست فى الحقيقة الا تجسيما للواقع الاجتماعى ، ولكن بصور مختلفة أهم مافيه قدرتها على الدلالة .



وننتقل الى الوجودية لنقول انها - كموقف فكرى - ابتلعت كل طاقات الانسان ، وان تكن ترفض دائما الأيديولوجيات المغنعة ، وهذا سر عداؤها للشيوعية على سبيل المثال . ومناقشة اصول الوجودية تلزنا طرح سارتر - زعيمها اليوم - فى الطريق والصعود الى نيتشه ، غير أننا لاحتاج الى هذا العناء والقلق الوجودى وما يتبعه من عبث absurd أو اللامعقول - كما يحلو أن يسميه بعضنا - لم يصبح « مرض العصر » الا منذ الحرب العالمية الثانية . ففى أربعينات هذا القرن ، روج الوجوديون لفلسفة التمسك فى فرنسا بعد أن ضاعت كل مقدساتها ولم تعد ترى أملا فى المصير لا ولا شيئا فى الموقف الانسانى سوى العبث .

وكانت أوروبا نفسها تعيش ذات الأزمة . . أجيال شابة أفقدوا الشيوخ إيمانها ، ولكن لم تفقد القدرة على أن تؤمن بوجود الايمان . وكانت قضية الوجود والمادية أو الطبيعة الناقصة والطبيعة المكتسبة ثم المسافة التى بينهما والتى تسبب التوتر أو القلق الوجودى ، كان كل أولئك مادة خصبة للأدباء ، ابتداء من سارتر وسيمون دى بوفوار الى أصغر بادى يجد لذة فى أن يقول إنه من أتباع الميت أو اللامعقول .

ولقد أسهمت الدراما الوجودية فى هذا الموقف الذى يترنح بالمادية على حافة الوجود القاصر ، بل كان اسهام الدراما أعظم من اسهام أى جنس أدبى آخر . وما من شك فى أن سارتر يمثل مسرحيته « الذباب » ومسرحيته « الباب المغلق » قد يقدم مضمون اللامعقولية فى حوار يبين انفصام الانسان عن الانسان ، ولكنه فى الوقت نفسه يثير العقل يشقى قضاياه .

ومثل هذا يقال عن كامى صاجب « أسطورة سيزيف » وصاحب مسرحية « العادلون » و « كالبجولا » .

ولكن هناك أدباء - فكاهي وسارتر فيلسوفان - وهؤلاء الأدباء يسمون أنفسهم اليوم « أجداء المسرح » . وأول من حمل لقب الجداء - فيما يقال - أوجين يونسكو الكاتب الفرنسى ، الرومانى الأصل الذى ولد سنة ١٩١٢ .

ولكن هناك أيضا صمويل بيكيت وأرتور آدموف وجان جينيه وبنتر ، وكلهم بدأ بداية يونسكو - وهى نفسها بداية كتاب الطبيعة جميعا -

فكانت مسرحياتهم تعرض على مسرح الطليعة حيث تمكس يسر في مفهومها العبثي .

وكان يونسكو يبدأ بتقديم شخصيات مألوفة في عالم مألوف - ولا بأس من أن يكون القالب تقليديا - ثم فجأة يتصدع المألوف وهو الطليعة الناقصة لئلا وجها لوجه أمام اللامعقول ، أو أمام عالم لامتنتقه مقاييسنا العادية .

وكل الامكانيات التي يستغلها يونسكو في مسرحياته من قصة وشخصية الى موقف ومعالجة يرتبط بعضها ببعض وينعكس بعضها على بعض في « توتر » يتزايد ثم لايلبث أن يكشف عن الضياع الكبير . وقد نستطيع أن نلاحظ بعد ذلك أنه كغيره من العبيثين يعتمد على العرض البصري الخالص ، بمعنى أنه يحاول تقديم متعة المشاهد البصرية على مافي النص من حوار قد يوصل الى شيء وقد لا يوصل !

وندلل على ذلك بمسرحيته « الساكن الجديد » التي أخرجها سنة ١٩٥٣ في فصل واحد استغرقت كتابته ثلاثة أيام . وهي تبدأ بحوار تقليدي في غرفة خالية من الأثاث بين صاحبتها وبين « السيد » أو المستأجر الجديد ، ولكننا بعد ثماني دقائق تقريبا نكتشف أنها تحاول توطيد العلاقة بينها وبين السيد بإعلانها رغبتها في خدمته ، وعندما ينهرها ينقطع خيط العلاقة الانسانية . ولكنه يكون قد قتل شعور الامومة فيها ، فتخرج ويظهر الحمالون ليظهر معهم عنصر العيب ، وهنا يموج المسرح بحركة دائبة مضطربة ؛ فقطع الأثاث توضع بلا ترتيب ، وتنقل من هنا الى هناك في ضجيج ، ثم تملأ الغرفة بلا ترتيب وتغطي كل شيء حتى السيد ، فلا يعود أحد يراه وان يكن صوته يرتفع من حين الى حين ، ويسأله أحد الحمالين :

- أتريد شيئا ؟

فلا يرد ، فيكرر الحمال الثاني سؤال زميله ، وبعد صمت طويل نسجم صوت السيد يقول وهو كالمختنق :

- أشكركم .. أطفئوا الأنوار !

ويطفأ النور ، فيسود الظلام ، وهنا يسدل الستار ، لتنتهي المسرحية وتثير كل ما أثارته مسرحيته المعروفة « الكراسي » من تساؤل وغرابة واعتجاب وتردد وتأكيد بأن المسرح الجديد يفي بحاجة العصر الحضارية المعقدة .

ولعل صمويل بيكيت بعد ذلك يقدم كل الفلسفة الوجودية في إطارها الأدبي بمسرحيته « في انتظار جودو » ومسرحيته « لعبة النهاية » وقد

كتبهما بالفرنسية ثم نقلهما بعد ذلك الى الانجليزية - فهو من دبلن وولد فيها سنة ١٩٠٦ - حتى لا تفريه بلاغيات لغته التي يتقنها عن المعنى المطلوب .

والحق أن بيكيت اصاب الشهرة الحقيقية عندما اخرج مسرحيته الأولى « في انتظار جودو » سنة ١٩٥٢ ومثلت لأول مرة في أحد مسارح الطليعة بهاريس في يناير سنة ١٩٥٢ فاثارت النقاد بظلوها من أغلب مقومات الدراما ، ولكن الناس أعجبوا بهذه الكوميديا الحزينة الى حد أن ترجمت الى أغلب لغات العالم . وعندما شاهدتها الكاتب المسرحي جان آتوى قال : ما أشبه عرضها بعرض بيراندلو سنة ١٩٢٣ في باريس !

والمرحبة عبارة عن فصلين وخمسة أشخاص أحدهم غلام يدخل لحظة ثم يخرج ، وهناك البطل الحقيقي الذي لانراه أبدا ، وإن يكن هو محور المسرحية . انه جودو الذي ينتظره عند شجرة على طريق ريفي - وهذا كل الديكور - كل من الصعلوكين استراجون وفلاديمير . ويدور الحوار بين الصعلوكين في الفصل الأول فتشعر أن حضور جودو يجب أن يتم ، إذ يتوقف عليه مصيرهما - وإن كنا لانعرف ذلك بوضوح - ويجدان في حضوره نهاية لتابعهما وقطعا لمرور هذا الزمن الملعون الذي يجدد خلفهما ولا يجعلهما يفترقان ولكن لاينتمها من التنايز .

وفيا هما كذلك - وقد طال الحديث وطال الانتظار - يدخل عليهما بوزو يجر من ورائه رجلا اسمه ولاكي وقد أوقره بحقيبة ثقيلة ومقعد ومعطف وسلّة ، وكان يسوقه بالسوط ويهينه ولاكي راض مستسلم . ويهبط الليل بغياب بوزو ولاكي ، فينصرف الصعلوكان على أن يعودا في اليوم التالي .

ويبدأ الفصل الثاني في المنظر نفسه ، ولا يحدث من تغيير سوى أن الشجرة العارية تنبت عليها خمس ورقات ، فيكون معنى هذا أن الزمن دار دورته وجاء الربيع والصعلوكان لا يزالان ينتظران جودو . ويلاحظ أيضا أن بوزو فقد بصره ولاكي أصبح أبكم ، وعندما يهبط الليل يدخل الفلام - غلام الفصل الأول - ليعلن اعتذار جودو عن الحضور على أن يوافيها في اليوم التالي ثم يسدل ستار النهاية .

وهكذا ينهض المشاهد وقد وجد نفسه في بحر متلاطم من الألفاظ ، ومن ثم وجد من النقاد من تصح بعدم تاويل ما جاء في المسرحية . . فهي مجرد فن ولا هدف من ورائها الا تصوير العبث !

ولكن هذا لم يمنع من عكوف الدارسين عليها لتحديد معالم الازمة التي فيها ، ولعل آخر من كتب فيها الدكتور لويس عوض في صفحة الأدب التي تنشر في أهرام الجمعة من كل أسبوع ، وكان ذلك في أكتوبر

سنة ١٩٦٢ وقد انتهى الى أنها عبارة عن تشيد ضراعة لاستمطار اللطف الالهي (١) .

\*\*\*

اما التمثيلية العربية الحديثة فلا تجاوز منتصف القرن التاسع عشر بأى حال ، آخذة بأسباب وجودها من المسرح الأوروبى . ولقد بداها مارون نقاش ( ١٨١٧ - ١٨٥٥ ) فى لبنان بالنقل المباشر عن أعلام الدراما الكبار ، وأشهر ما نقله « البخيل » عن موليير وكنا عرفنا الكاتب الفرنسى تأثر فيها بلوتوس الرومانى فى « أولولاريا » وبلوتوس نفسه تأثر ميناندر الاغريقى .

وهكذا يستطيع رجال الأدب المقارن أن يجدوا موضوعا للمناقشة ، ويضعوا أيدينا على التقاءات للانسانية على مدى عصور التاريخ .

ولكن يجب أن نذكر أولا أن الرومانسية - اذ ذاك - كانت قد حطمت أغلب القواعد المتفق عليها فى المسرح الكلاسيكى ، ولكنها لم تستطع أن تستبدل جديدا جديرا بالبقاء بما حطمت اللهم الا بعض المسرحيات الهزلية . فى حين تسمرت التراجيديات تماما واتجهت الى الميلودراما ، ومن ناحية أخرى اتفقت الدراما التاريخية الحارة . ومن الطبيعى أن تكون مجهودات مارون نقاش - فى هذه الأحوال بالاضافة الى انعدام الروح الجماعية فى الشرق العربى - قاصرة ومضطربة أو مهوشة . وبالمثل يقال هذا عن نجيب الحداد الذى نهب « السيد » عن الاسبانية كما نهبها من قبل كورنى ، وأعطى لها اسما رومانسيا هو « غرام وانتقام » ونقل أيضا « حمدان » نقلا مضطربا عن « هرناتى » التى ألفها فيكتور هوجو (٢) . وقد امتدت هذه الحركة الى مصر ، حيث ظهر محمد عثمان جلال وأخذ فى نقل المسرحيات الغربية . ولكن التأليف لم ينعدم ووضعت بعض المسرحيات مستقاة من التاريخ العام ، وبذلك أخذ التمثيل برغم قصور النصوص الدرامية مجراه الطبيعى بعد أن كان الاهتمام موجها الى « خيال الظل » وبأبائه (٣) والقراقوز وملاهيه .

على أننا يجب أن نقول ان التأليف الدرامى فى العصر نفسه لم ينعدم . وأشهر ما وضع « أبو الحسن المغفل » مأخوذة عن ألف ليلة وليلة ، وقد عرضت لأول مرة سنة ١٨٥٠ ، وهنالك كذلك « السليط الحسود » التى

---

(١) لبيكت مسرحية اسمها بلاى Play متدما وآذا النقاد واستمعوا الى حوائى شخصياتها الثلاث - رجل وامرأتان احدهما زوجة والاخرى حبيبة - قالوا : ماذا معنى ؟ (٢) جرجى زيدان : مشاهير الشرق ٢ ، ٢٩١ ، ٢٩٢ ط . - الهلال سنة ١٩٢٢ « (٣) البابات مفردا بابه وهى تمثيليت خيال الظل وأبطالها مرائى تحركها يد الفنان واقدم هاوصل اليها من البابات - ينسب لابن دانيال العراقى « ١٢٤٨ - ١٣١٠ »



عرضت بعد عام واحد من كوميديا المغفل ، وقد تأثر فيها مارون النقاش بكل من موليير وأنطون فرنسيسكو جرازاني .

وإذا كان علينا أن نسجل لمصر أنها سبقت العالم العربي كله في إقامة المسارح الحقيقية كمسرح الأزيكية الذي أقيم سنة ١٨٦٨ والأوبرا التي تم بناؤها سنة ١٨٦٩ فان يعقوب بن صنوع - الذي مات سنة ١٩١٣ وأقام مسرحا سنة ١٨٧٠ ولقت الأنظار اليه حتى سماه الحديو اسماعيل موليير مصر - قدم في الميدان الدرامي لأول مرة ممثلين مصريين وتمثيليات باللهجة الدارجة ، وكانت هذه من غير شك خطوة الى الاندماج في الروح المصرية على الرغم من أنه ظل يدور في فلك الاقطاع والقصر مما يجعلنا نقول ان جمهور صنوع لم يكن عامة الشعب المصري ولا الشعب العربي كله . وآية هذا أن أبطاله كانوا خليطا من الأجانب والتجار المتمصرين ، وربما كانت شخصية الخادم أو الخادمة وحدها هي المصرية الأصلية .

ماذا كانت النتيجة على أي حال ؟

لا شيء إلا فيما ندر ، وظلت التمثيليات العربية في جملتها بلا شكل مسرحي ، وراحت الفرق التي قامت بعد فرقته تقدم خليطا من « الفارسي » و « التراجيكوميديا » و « الميلودراما » الصارخة التي قدمتها فرقة عبيدالله عكاشة في مثل « شهداء الوطنية » والمسرحيات الغنائية التي كان سلامة حجازي سندها بلا منازع ، وعدة تمثيليات مدرسية هدفها أخلاقي تعليمي . وفي سنة ١٩١٢ ظهر جورج أبيض وبظهوره انتعشت التمثيلية العربية الحالية من الأغاني ، وجدت الترجيديا سبيلها للظهور ، وكان أول ما قدم « أوديب الملك » التي عربها فرح أنطون و « لويس الحادي عشر » التي عربها إلياس فياض و « عطيل » التي عربها خليل مطران ، واشترك في التأليف له الشاعر الكبير حافظ إبراهيم بالمحاولة المسرحية الوحيدة له وهي « جريح بيروت » . وثمة شاعر ثالث عاونه هو صالح جودت ، ولكن بترجمته « قيصر وكليوباترا » .

وفي سنوات الحرب العالمية الأولى تكونت فرقة أبيض وحجازي واتخذت مسرح « برتانيا » مقرا ثم انتقلت سنة ١٩١٥ الى الأوبرا مدة أشهر ، فانتزه عزيز عيد - بطل الفودفيل الذي بدأ حياته مع عكاشة - الفرصة واحتله مكونا جوقا جديدا جمع فيه أشهر أبطال الكوميديا اذ ذاك وهم نجيب الريحاني وحسن فايق واستفان روستي ، وكانت البطولة النسائية معقودة للسيدة روز اليوسف ، وظهر عقبها منيرة المهدي .

وبدا بعد ذلك أن الفن التمثيلي آخذ في الثبات وبرز الكبار من أمثال يوسف وهبي في التراجيديا كما استقر الريحاني والكسار على الكوميديا ، بينما مهدت الروايات الغنائية للأوبرا العربية التلحين كرواية « شمشون

ودليلة ، و « مارك أنطوان وكليوباترا » ومن ناحية أخرى كان الشاعر العظيم أحمد شوقي يطلع بمسرحياته الشعرية التي اعتبرت القمة في التأليف المسرحي الشعري بمقياس عصره .

كان ذلك بعد أن وضعت الحرب الأولى أوزارها ، وإذا في الحقل التمثيلي أدباء كبار غير شوقي وحافظ ، وهم محمود تيمور الذي وضع « حفلة شاي » وبشر فارس الذي وضع للمسرح الرمزي « مفرق الطريق » وتوفيق الحكيم الذي خلط الرمز بقضايا المجتمع ونقل المسرح المصري نقلة ضخمة نحو أصول الدراما الحقيقية .

وقد انبثق عن هؤلاء جيل كتب للمسرح الواقعي ، وعرض بعضه لشتى قضايا الانسان مصطنعا اللغة العربية أحيانا ولغة الجمهور العادي أكثر الأحيان !

من هؤلاء نعمان عاشور ورشاد رشدي وميخائيل رومان والفريد فرج ولطفي الخولي وسعد الدين وهبه وشوقي عبد الحكيم على تفاوت بينهم . ومنهم عبد الرحمن الشرقاوي الذي كتب بالشعر عن كفاح الجزائر - في حرب الاستقلال - مسرحيته « جيلة » وكانت أقوى دليل على أن الشعر العربي يستطيع - خارج أنماطه التقليدية - أن يستوعب دقائق الدراما ، وقد اتبعها بمسرحية « الفتى مهران » فصادفه التوفيق نفسه .

فإذا أضفنا إلى ذلك ترجمة بعض المسرحيات العالمية - حتى مايكتبه أعداء المسرح - وتقديمها للجمهور مع مايؤلف في نحو عشرين مسرحا ، أمكن أن يقال ان العالم العربي الذي تمثله مصر يشهد نهضة مسرحية لاشك فيها .

ومع ذلك فنحن اذا حاولنا أن نتريث قليلا نرى أننا في الواقع نعيش اليوم تجربتين في الأدب المسرحي : الأولى تجربة التقليديين الذين يأخذون بنظام المنظر المسرحي والفصل والديكور والعرض المتدرج والترتيب الذي يربط الشخصيات بأحداث تكشف عن الصراع وتطوره تطورا يرتبط بمنطق أرسطو المعروف ، والثانية : تجربة أعداء المسرح التقليدي الذين لا يتقيدون بهذا التكنيك الموروث ولا يعنيه أن يستوعبوا في أعمالهم - مع أنهم قادرون - دقائق اندراما بالمعنى الذي يفهمه المحافظون .

والواقع أن كل شيء كان يوحى في البدء بأن الدراميين المصريين يؤثرون الأخذ بالتجربة الأولى ، يساعدهم على ذلك أن الثقافة الانجليزية - وهي محافظة في الجملة - كانت السائدة بينهم . في حين كانت الثقافة الفرنسية تجد سبيلها إلى المغرب العربي ولبنان . واستطاعت هذه الأجزاء من الوطن العربي أن تفتح صدمها لسارتر وتلاميذه وكل أصحاب

اللامعقول ، فوجد المصريون لونا من التعبير الدرامي يمكن أن يصور حالتهم ، في الوقت الذي كانت فيه ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ تنبه الأذهان الى فساد كثير من القيم التي أرسيت دعائمها في ظل التحكم البريطاني وأعوانه ، وتهيئ في الوقت نفسه فرصة لانبثاق التفكير الحر أو قل تشجيع على الانطلاق .

هذا بصفة عامة ، وكان من الممكن - في ضوء ذلك كله - أن يعكف الدراميون على التناهب لما يقوم نظره على ما يوفر لهم التوازن بين حاجات المجتمع المصري وحاجة الفن الأصيل ، بين القضية التي يحتشدون لها وبين الاطار الذي يناسبها . لقد كان توفيق الحكيم - الذي كتب أخيرا كما يكتب اللامعقولون - مثلا مشجعا على هذا التوازن ، وسار سيرا ثابتا عبر التاريخ . وعلى الرغم من أنه طفر طفرة غير طبيعية ، فإنه لم يفسد عطاء على نحو ملموس .

وقد استشهدت بتوفيق الحكيم لأن وقوفه الواعي على الفنون كلها وعلى تواريخها ينقص كثيرا من كتاب المسرح عندنا ، ولعل هذا يفسر لنا اختلاط التجربتين عند أكثر من واحد واضطراب طائفة بين الاستمرار في تجربة التقليديين وبين التمرس على تجربة المبتدئين .

ولست أدري في الحق الى أي مدى يمكن أن نقدر أصالة الجميع ، ولكننا نستطيع أن نتبين التالي :

مصر المعاصرة - كرائدة في المسرح العربي - لم يظهر فيها بصفة عامة الدرامي العظيم الذي يمكن أن تحتفل بذكره كما يحتفل الانجليز بشيكسبير . وهذا معناه أنها حتى اليوم لم تستظهر تماما أسرار التخطيط الكلاسيكي للمسرح ، وهي من أجل ذلك أو بناء على حقيقة التطور الطبيعي أعجز من أن تقف على مايقف فوقه العبيثيون ، لأنها لم تسر في الطريق الشاق الطويل الذي ساروا فيه حتى اليوم . والنتيجة أن الطفرة العبيثية تبدو واهنة لا ينفع فيها تمكن بعض الفنانين من الثقافة الأجنبية ، ولا كذلك الادعاء بأن العالم يعيش ثورات امتدت حتى شملت قواعد العلم المقرة ولا بد أن تشمل هذه الثورات كل أسباب التعبير الفني .

إن الفصيل هو الموضوع ، وقد دلت مادته على أن أسلوب عرضها لا يحتاج الى اطار العبيثين . فرشاد رشدي مثلا يكتب «رحلة خارج السور» وشوقي عبد الحكيم يكتب «شقيقة ومتولى» وكلا الكاتبين يثور على الصياغة التقليدية بلا مبرر ، وياخذ نفسه بلا مبرر أيضا بشتى أساليب ومذاهب حتى ليزدحم عملهما بما يزدهم به عمل لبيكيت وليكن «في انتظار جودو» فتضيع وحدة الأداء المنشود .

أنا لا أزعّم أنهما لم يحسنا تعمق موضوعيهما ولم يجعلا الفعل هو الدراما كما قرر الاغريق ، ولكنى أزعّم أنهما لم يحكما السيطرة على فنيهما عندما أرادا تقليد المبشرين ومن لف لفهم . والحقيقة أنه ليس من الضروري أن نلتفت دائما الى الغرب دون أن نعنى بتراثنا العربي من ناحية وبالفولكلور وأساطيره من ناحية أخرى . ويبدو أن أكثر من فنان قد أخذ يتم مؤخرا بهذه القضية ، مقورا أن علينا فى النهاية أن نبرر المادة ونبلور مضمونها فى إطار هو من صنعنا وليس للغرب فيه الا القليل .

وأذكر هنا يوسف ادريس ، لا لأنه قدم مسرحية « الفرائير » ولكن لأنه دعا فى مقدمتها الى خلق مسرح مصرى بحد أن رأى أننا لا نعترف – برغم ما يبدو من أن هناك نهضة – أين نحن فى الطريق، وبعد أن رأى أننا نستعير الأقتنة ونحدث بلغة تبدو غريبة فى مجتمعنا . وإن أى مسرحى لينتهك اطرمات ويصب علينا التفاهات المؤسسية فى سبيل الادعاء بأنه عثر على الموضوع الدرامى المصرى المناسب .

وما هكذا تخلق الدراما المصرية – كما يرى يوسف ادريس – وإنما تخلق بما يجمع بين السامر الشعبى وإهمال الحائظ الرابع وما يجرى هذا المجرى . وعلى الرغم من أن نتائج عمله لم تكن طيبة فى « الفرائير » وأن مسألة السامر الشعبى سبقت إليها الدراما الكنسية فى أوروبا والغاء الحائظ الرابع شيء يعرفه المسرح الشرقى من قديم ، فإن دعوته تدل على احساس حقيقى بضياىع ملامح الدراما المصرية فى زحمة التقليد .

ونحن لا نقول بإمكان خلق المادة المصرية وبالتالي خلق المسرح المحلى الذى يوضع فى إطاره المناسب ، ولكن نقول بضرورة اصطناع عنصر الأمانة فى التعبير عن أى موضوع . إن برتولد بريخت الذى يوضع فى الجانب المقابل للتقليديين ولا يدرج مع المبشرين فى قائمة واحدة لم يدع أنه خلق مسرحا محليا ، ولم يقتعل للتعبير أى أسلوب مشروع أو غير مشروع . لقد كان يكتب وهو يضع أمامه هدف الافادة والتوعية ، الا أنه لم يفرض رأيه السياسى فرضا . وعلى الرغم من إيمانه بجذوى التخلص من قيود الكلاسيكيين فهو مثلهم يستخدم الكورس ، وهو يتجه بمثليه الى المشاهدين ، وهو قد يستعين باللافتات المكتوبة استعانت به بالمشاهد السينمائية والأقتنة .

انه نموذج ، ولكنه ليس صاحب دعوة كيوسف ادريس ، ولا يمكن أن نزعّم أنه لا يصدر عن دلالات قومية . بالعكس ، فقد أثار أكبر المشكلات ذات الدلالات القومية غير أنه أعطى البرهان على أن الفنان ما دام يصدق مع نفسه ومع مادته ومع مضمونه يصبح اختصار تكنيكه فى لا محل ، بمعنى أن التجربة – لا المؤلف – هى التى تفرض التكنيك .

وندع سائر الأجناس الأدبية الأخرى - لفضالة أهميتها الى حد ما في حياتنا المعاصرة - ونقف عند الشعر لنسأل :

هل يمكن أن نجد أصلا لنشأته عند أى شعب من الشعوب ؟

ان دراسة المراحل الأولى للفولكلور لا يمكن الا أن تقترض لونا من التعبيرات - قد تكون درامية - داخل أنماط إيقاعية ليست محددة ، وانما يمكن أن يغلب عليها التكرار فى بعض أجزائها • ولعلها قبل أن تخضع للقالب الوزنى - الذى كان يلزم الحركة الجسمية عادة - عرفت ما نسميه اليوم بالأسجاع (١) •

وقد نميل هنا الى من يفسرون اللغة التفسير المادى فنبعد الشعر عن الأسطورة بالمعنى الاول الذى يبناه من قبل ، ونقرنه بالعمل باعتباره المجال الطبيعى الذى ينشط له الانسان أول ما ينشط • وهنا تكون رحلة البدوى مثلا فى الجزيرة العربية على هذا الأساس ، هى مجال اتساق حركة الانسان بحركة الناقة ، ومن ثم يحاول الخاطر واللسان مزج ايقاع الحركتين عن طريق اللغة •

وهناك مرحلة فى تطور الشعر تمت مع أداء الطقوس الدينية (٢) والرقص كان بعضها ، ومع الأغنية الجماعية التى كان المغنون يتبارون خلالها بارتجال المقطعات المنظومة (٣) •

وفى الفولكلور المصرى نجد ظاهرة الغناء فى أثناء العمل ، بل لا نزال الى اليوم نردد فى مثل هذا الغناء ، كلمات دارت كثيرا فى نظم الأولين ، وهى نفسها تسهم فى تنظيم حركة الجسم مع طبيعة حركة العمل •

---

(١) يرى كارل بروكلمان أن الرجز - وهو أول الشعر العربى - تولد من المسجع مرتبطا بحذاء الناقة « تاريخ الادب العربى ١ : ٥١ »

(٢) فى القرآن الكريم « وما كان صلاتهم عند البيت الا مكاء وتصدية » والمكاء الصغير والتصدية التصفيق وقد مر بنا هذا •

(٣) يقول بروكلمان فى الكتاب السابق ١ : ٥٦ ان من المحتمل أن تكون القصائد الجاهلية قد قصد بها الى أن تفتى مقترنة بموسيقى بسيطة ، وفى صفحتى ١ ، ٩ من كتاب A History of Arabian Music يقول فارمر ان جنى الشاعر كان يستحضر بطريق الموسيقى ، ومن ثم كان الشاعر موسيقيا ، وقد يستصحب مفتيا يفتى شعره • ويحاول العقاد فى دراسة له بعنوان « الشعر العربى والمذاهب الغريبة الحديثة » أن يؤكد ان موسيقية الشعر العربى بما فيها من أساليب وأوتاد وقاميل وبحور مقفأة انما هى راجعة الى ميل العرب للغناء المنفرد فضلا عن أن لغتهم نفسها مبنية على الأوزان - راجع مجموعة السحوت والمحاضرات المؤتمر مجمع اللغة العربية فى الدورة السادسة والشهرين ١٩٥٩/١٩٦٠

كل هذا لا يهم الدارس كثيرا ، وإن يكن دائما يحاول أن يسأل : هل الشعر بتلك الصورة القائمة كان أول ضروب التعبير الأدبي ؟  
لقد أجمعت الآراء على أن هذا الشعر - الذى يوضع ثمره مقابل النثر - كان أداة التعبير الفنى منذ طفولة الإنسانية ، لأنه خيال والخيال أسبق ظهورا من العقل !

والوضع بهذا التكييف غريب حقا ، لأن الشعر ليس خيالا كله . بل لقد كان على ما بينا حقيقة لم تحتج فى ماديتها الى خيال قط ، وربما كانت الحكاية أكثر من الشعر حاجة الى الخيال . وكان الانسان الأول يميل دائما الى أن يسرد وقائع يومه - فى الغابة أو فى الصحراء أو أمام النهر - فى تهويل عرفته الأساطير أو حكايات السحرة Tales of the magicians التى يعنى بها علماء الميثولوجيا .

ومع ذلك نرى من يقول ناقلا عن « لالو » ومتابعا طه حسين وكل الذين يجعلون الأدب اليونانى نقطة البدء لفهم الآداب العالمية « ومعلوم أن تصوير الانسان لما يراه مما هو من خلق خياله ، أسبق فى مراحل التطور من مراعاته الدقة فى تصويره لما حوله » (١) ومن أجل ذلك تأخر ظهور الخطابة .

إن الخطابة ليست النثر كله ، وفى حدود ما وصل اليه من تراث العرب يجب أن نقدم الأمثال وأسجاع الكهان الى جانب القصة ، وكل هذه لا يمكن أن يسبقها الشعر الذى مر فى مراحل كشف عنها الشعراء المعروفون أنفسهم ووجود قصائد لا تخضع للميزان العروضى الذى وضعه الخليل بن أحمد فى القرن الثامن الميلادى (٢) .

وإذا كان هذا هو واقع الشعر فما يضيف إليه أبعادا جديدة أن نقرر أن « الشعر الغنائى » Lyric كان أول ما عرف من فنون الشعر . بمعنى أن الشعر الملحمى مثلا أو شعر الدراما لا يمكن أن يسبق الشعر الذى يتغنى فيه الفنان بالمشاعر الذاتية ، وقد قدمنا أن التراجميدا كانت فى أصولها غنائيات تنشئ فى رحاب ديونيسوس فى حين كانت الملحمة « تنظم » حكايات الخوارق فى تشكيل معين . ولقد كان عجيبا بعد ذلك أن يلحق أرسطو الشعر الغنائى بفن الموسيقى ويجعل ضروب الشعر ثلاثة هى : شعر الملحم ، وشعر المأساة ، ثم شعر الملهاة . ويلاحظ من

(١) الدكتور محمد فنىمى حلال فى كتابه « المدخل الى النقد الأدبى الحديث »

ص ٣٣٧ ط . الرسالة ١٩٥٨

(٢) لخص الدكتور شوقي ضيف هذا فى كتابه تاريخ الأدب العربى ١٨٣١ وما بعدها

ط . المعارف ١٩٦٠ « وفى كتابه الآخر « الفن ومذاهبه فى الشعر العربى » صفحة

٧ وما بعدها ط . لجنة التأليف والترجمة سنة ١٩٤٥ »

كلامه عن هوميروس أن الأناشيد التي تنظم في محاكاة الأفعال<sup>(١)</sup> مرحلة سابقة. الملحمة والدراما ، وإن هوميروس الذي ألف بأوزان بطولية في الإلياذة اصطنع الأيامبو في أناشيد الهجاء على ما تدل عليه قصيدته الهزلية مرغيتس<sup>(٢)</sup> . ويعنى هذا أن الكوميديا نشأت عن الأيامبو ، في حين كانت أصول المساءة ممتدة إلى الملاحم بصفة عامة .

والأمر على أي حال لا يؤكد إلا شيئا واحدا هو أن جوهر الشعر عند أرسطو ينحصر في المحاكاة أي تمثيل فعال للناس بكل وجوها ، وقد لوحظ أن هذه المحاكاة هي التي تفرق بين الشعر والنثر ، فإذا نظم ناظم نظرية في الطب أو الطبيعة لا يسمى عادة شاعرا ولا « وجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذوقليس إلا في الوزن ، ولهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما - هوميروس - شاعرا والآخر طبيعيا أولى منه شاعرا »<sup>(٣)</sup> .

وقد يكون الكلام - عنده - بلا وزن ، ولكنه يدخل في نطاق الشعر ما كان محاكيا . ويقابل هذا تماما أن ينظم الشاعر ، ومع ذلك لا نحس في نظمه شعرا ، لأن الوزن لا يكفي وحده فيجعل من الإنسان شاعرا . وهذا الإدراك للشعر يختلف أساسا عن إدراك العرب له ، فقد كان هؤلاء يصرون على أن يكون الوزن - مع القافية - الفاصل بين الشعر والنثر بلا أدنى معارضة ، بل أن بعض العرب اليوم يرفض كل شعر يحطم الإطار الذي رسمه الخليل بن أحمد - باستقراء الشعر القديم - لمجرد أن وحدات الوزن بوضعها الجديد لا توفر الانسجام melody ولا الإيقاع rhythm على النحو التقليدي المعروف .

وليس يعني الآن مناقشة هذه القضية ، فستطرح للمناقشة بعد هذا ، إلا أن الشعر العربي الذي يشترط الوزن لا يزال إلى اليوم مجهول الأصول . ولكن القديس نيلوس Nilus الذي مات حول سنة ٤٣٠ ميلادية يصف إحدى غارات العرب على دير بسيناء وفي وصفه يتحدث عن أناشيد كان هؤلاء العرب يستقون بها ، وفي الفصل ٢١ من سفر العدد بالتوراة ١٧ وما بعده نموذج عبري لهذا النوع من الشعر . ولعله من الناحية الفنية لا يصل إلى مستوى القصيدة الراقية ، ولكنه يقرب من الأغاني الشعبية التي سجلت انتصار العرب على الروم في سنة ٣٧٢ ميلادية ، وليس من شك في أن ثمة شعرا مثل هذا وذاك روى في حروب

(١) يريد هنا فعال الفضاة وهي المداخل وقال الأدلياء وهي الألحان .

(٢) راجع في الشعر ١٣ ، ١٤ وهذه القصيدة عبارة عن أوزان إيامبية مسداسية ، وثلاثية .

(٣) في الشعر ٦

ذى قار سنة ٦١١ للميلاد الا انه أسقط بافتراض أنه كان بلغة تبعد قليلا  
أو كثيرا عن لغة الأدب الرفيع ، وهى لغة قرىش فيما يقال (١) .

ان أقدم نصوص الشعر العربى تقع فى القرن الخامس الميلادى ،  
كما قدمنا . هذا بأسقاط كل ما روى منسوباً لآدم وتبع والاسكندرية مما  
أشار الى بعضه ابن سلام فى مقدمة كتابه « طبقات فحول الشعراء » وما  
ورد فى « كتاب التيجان » وكتاب السيطرة وغيرها .

ومثل هذه النصوص الصحيحة لانجد فيه الا لغة موحدة ذابت فيها  
اللهجات واتسق الأسلوب ، ولكننا قد نجد لبعض القبائل ملامح لغوية  
خاصة فى ديوانها ؛ ففى شعر هذيل - مثلاً - كثير من السمات تخالف  
به العرف ، وبعض أشعار اليمانيين يحفل باستعمالات معينة ، وهكذا .

وغنائية الشعر الجاهلى قد تبدو موحدة أو بهيكل لا يتغير عند  
الشعراء الجاهليين ؛ فقد تبدأ بالاستعبار على حبيبة ذاهية وذكر أطلالها ،  
ثم تقفى برحلة خطيرة فى الصحراء وذكر الحيوان ، وحين ينتهى الشاعر  
الى السيد أو الزعيم تثار قضية سياسية أو يطلب عطاء ، وهنا يتاح ذكر  
للمفاخر قبل أن يكون الختام بأبيات فى الحكمة (٢) .

ان هذا التخطيط قد لا يبدو واضحاً فى الغالب ، لاسيما اذا ذكرنا  
المقطعات الصغار وأشعار الصعاليك ، غير أن الكثرة الغالبة كانت لاتخرج  
عن هذه الدائرة ، ولما نجد مطولة كعينية أبى ذؤيب الهذلى « أمن النون  
وربها تتوجع » لاتسير فى الطريق نفسه (٣) .

ولسنا نرى هذه المطولة أقدم الشعر الجاهلى بل ليست هى من  
أقدمه ، فان أبى ذؤيب مات حول سنة ٦٥٠ للميلاد . ولكننا نراها مثلاً  
لابنى بجميع مقتضيات النقاد الشكليين ، وقد تكشف الدراسة الدقيقة  
لشعر قبيلة عن اختلافات ضخمة فى غنائياته . ومن هنا يمكن أن يقال  
ان فى الامكان دراسة أشعار القبائل على أسس تبعد الفكرة الشائعة عن  
تجدد شعر الجاهليين فى سياق متجانس ، فان تعذر أمكن أن نجد فروقا  
أساسية فى شعر الشعراء . فأبو دؤاد الايدى وعدى بن زيد يشوب

(١) راجع جرونيوم فى كتابه « درمات فى الأدب العربى » صفحة ١٣٤

(٢) لايتطرق هذا بطبيعة الحال الا على الطولات ، ولكن الشعر الجاهلى مليء بالمقاطعات  
والقصائد القصيرة ذات الموضوع الواحد - راجع على سبيل المثال ديوان هذيل المطبوع .

(٣) فى هذه المطولة ثلاثة مشاهد عبر فيها الشاعر عن حزنه لوفاة ابنائه من الطامون  
والمشاهد تكشف عن تسلط القدر فى مصرع لحمار وحشى وثور هاتج وفارس مسلح !



شعرهما تفكير حضري ، والأعشى صناجة العرب يكشف عن حضارة  
ساسانية ، وامرؤ القيس وطرفة وعبيد بن الأبرص يضعهم بعضهم في  
مدرسة (١) كما وضع أوس بن حجر وزهير والحطيئة في مدرسة المحكيين !

وعلى الرغم من أن عصر رسول الله كان كما نعرف نهاية مرحلة البناء  
الفعلي للقصيدة العربية القديمة ، فإننا نرى ثمة اضافات أضيفت بحيث  
يمكن أن نرفض الفترة الشائعة الثانية ، وهي أن الشعر الاسلامي لم يبعد  
عن الاطار الجاهلي القديم .

لقد تطورت القصيدة في شكلها وفي محتواها ، وإن يكن ذلك في  
حدود النقد الذي بدأ بتعقيل العملية الشعرية وانتهى بتجميدها الى الأبد .



لقد بلغ اعتداد العربي بالوزن حدا اعتبر معه كل ناظم شاعرا ،  
وإن يكن النقد فيما بعد قسموا الشعراء الى شاعر خنذيد وشاعر مفلق  
وشاعر فقط وشعرو وهو لا شيء ، قال أحدهم لآخر يهجوهم :

يارابع الشعراء كيف هجوتني وزعمت اني مقحم لا أنطق

وقيل بل هم شاعر مفلق وشاعر مطلق وشويعر وشعرو ،  
والشويعر كمحمد بن حمران سماه هكذا امرؤ القيس ، ولقي رجل آخر  
فقال له : ان الشعراء ثلاثة شاعر وشويعر وماص ثدي أمه ، فأيهم أنت ؟  
فأجاب : أما أنا فشويعر ، واختصم أنت وامرؤ القيس في الباقي (٢) .

ومن الطبيعي أن هذه النظرة ليست عرضية فقط ، بل هي بحسب  
استاتيقيات البلاغة العربية تحدد منزلة الشاعر كفنان يلتزم أصولا  
بعينها ! ولهذا فإن الوقوف عند الوزن باعتباره زاوية لمناقشة الشكل  
القصيدة المألوف ما يجعل البناء كله متداعيا .

على أن السياق الذي حيزه النقد - وكانوا لغويين حتى نهاية القرن  
التامن الميلادي - جنح بالشاعر المحدث الى التمسك بالاصول التقليدية ،  
ومن ثم كان الشعر حتى عصر هشام بن عبد الملك الأموي عربي الديباجة ،  
بل ربما كان محاكاة مصقولة لنسيج الجاهلين ، وظلت هذه المحاكاة في

(١) دراسات في الأدب العربي ١٤٠

(٢) هذه التقسيمات أوردتها ابن رشيق في الصمدية ١ : ٧٣ ، ٧٤ ط . هندسية

سنة ١٩٢٥ « والخنذيد هو الذي يجمع الى جودة الشعر رواية الجيد من شعر غيره »  
والمفلق هو الذي يأتي بالتلق أي السجب .

عنوانها عند شعراء عباسيين أشهرهم مروان بن أبي حفصة ومسلم بن الوليد وأبو تمام والبحترى !

وكانت محاولات الخليل بن أحمد فى تحديد قوالب الشعر بما يسمى بحورا قد جمدت الأوزان ، وحيثما وقعت محاولة التخصص منها لم تصادف أى نجاح (١) ، وإن يكن محدثو العصر العباسى قد مالوا الى الأوزان الخفيفة والقصيرة ميلهم الى الاكثار من مقطعات الشعر التى تتضمن فكرة سريعة أو صورة مختصرة .

وظهر مع ذلك اهتمام بالغ بالرجز بحيث راح يستوعب أغراض القصيد من ناحية ، ومن ناحية أخرى استغل كمزدوج فى نظم العلم والقصص . وما محاولات أبان اللاحقى الذى مات سنة ٢٠٠ (٨١٥ ميلادى) فى نظم كيلة ودمنة وغيرها من موضوعات فقهية كالصيام الا صدى لاستجابات الرجز لحاجيات العصر ، ونحو هذا يقال فى مزدوجات ابن المعتز (٢) .

وقد كان لانتقال الشعر العربى الى الأندلس أثره فى تطوير أوزانه فيما يعرف بالوشحات ، وهذه فيما يبدو أحدثت تغييرا كاملا من ناحية الإيقاع والمبنى العام فى شعراء « الطرو بادور » وأشهرهم دى بواتيه - الشاعر الكونت الجوال - ودى أفرن وماركابرو اللذان ماتا بين سنتى ١١٨٠ ، ١١٨٥ وثبت علميا تأثرهما بشعر الأندلس (٣) . ونستطيع من ناحية أخرى أن نقول ان قصائد البالاد Ballad وهى فى موضوعها الواحد - الذى يكون قصة - تتألف من أسماط متعددة الأوزان والقوافى كالوشحات ، ومنها السونيتات Sonnets أو الارانين التى تغنن

---

(١) من هذه المحاولات ما قدمه أبو التماجية الذى نظم أغاني الملاحين فى دجلة والذى خرج على قيود الخليل ، فلما عوتب قال : أنا أكبر من العروض !  
(٢) له مزدوجة كسبية فى تاريخ بنى العباسى ، ومزدوجة أخرى فى ذم الصبوح ، ومزدوجات علمية أخرى ثانوية القيمة .

(٣) تحسن هنا مراجعة الدكتور نيكى Nykle (A.R.) فى كتابه المعروف Hispano-Arabic poetry وقد طبع فى بلتيمود سنة ١٩٦٦ كذلك كتاب Choytor (H.J.) شعراء الطروبادور The Troubadours وقد طبع فى كمبردج سنة ١٩٦٦

جون ميلتون فى اسمائها وأغصانها وأقفاها ، والتي نظم منها شيكسبير  
١٤٥ قصيدة (١) .

وأولية الموشع نراها عند مقدم بن معافى القبرى أحد شعراء الامير  
عبد الله بن محمد المروانى ، وأخذها عنه أبو عمر أحمد بن عبد ربه صاحب  
« العقد الفريد » والمتوفى حول سنتى ٣٢٧ أو ٣٢٨ ، وقد لحظ ابن خلدون  
ذلك وقرر أن بضاعتها كسدت من بعدهما حتى جاء عبادة بن ماء السماء  
المتوفى سنة ٤٢٢ وعنه قال شاعر الموشحات أبو بكر محمد بن زهر  
الاشبيلي الذى مات ٥٩٥ : كل الوشاحين عيال على عبادة القزاز فيما  
اتفق به من قوله (٢) .

يدر تم شمس ضحى غصن تقا مسك شم  
ما أتم ما أوضحا ما أورقا ما أتم  
لا جرم من لحا قد عشقا قد حرم

(١) كان «مilton يشكّل السوناتا الواحدة من ١٤ بيتا heroic lines فى فترتين  
موزعة قوافيها على نحو معين ، وعلى الرغم من أن لغة شعراء أخذوا بهذا النظام وأشهرهم  
وردزورث وكيتس فإن الشكل الذى حافظ عليه شيكسبير تمثله السوناتا التالية :

Shall I compare thee to a summer's day ?  
Thou art more lovely and more temperate :  
Rough winds to shake the darling buds of May  
And summer's lease hath all too short a date.

x x x

Sometime too hot the eye of heaven shines,  
And often is his gold complexion dimm'd :  
And every fair from fair sometime declines,  
By chance, or nature's changing course untrimm'd.

x x x

But they eternal summer shall not fade  
Nor lose possession of that fair thou owest ;  
Nor shall Death brag thou wanderest in his shade,  
When in eternal lives to time thou growest :

x x x

So long as men can breathe, or eyes can see,  
So long lives this, and this gives life to thee.

(٢) راجع مقامة ابن خلدون ٤٩١ ، ٤٩٢ و ط . الطدم « وسنرى لغة تحريفات  
فى أسماء من ذكرنا من شعراء ، فهو يقول مقدم بن معافى الفريدى بدلاً من ابن معافى  
القبرى نسبة إلى قرية قبيرة ، وعبادة بن القزاز جاء متأخراً عن عبادة بن ماء السماء وكان  
شاعر المعتصم بن صامح ، وأبو عبد الله يعنى أبا عمر صاحب المقد .

ويرى الدكتور نجوفت الركابي أنه منذ القرن الثالث الهجري بدأ في الأندلس بمحاولات شعرية للموشحات ، ولكنها لم ترسخ الا على يد عبادة ابن ماء السماء ، حيث جعل الموشح فنا قائما بذاته له أسسه وقواعده ، ولم يجيء القرن الرابع الا وعمانته يشغلون العالم به ، ومن هؤلاء عبادة القزاز وابن اللبابة والأعمى التطيلي وابن بقرى وابن باجة وأبو بكر بن زهر ولسان الدين بن الخطيب الشاعر الكاتب المتفلسف الفقيه (١) .

ولعل ابن سناء الملك الشاعر المصري الذي مات سنة ٦٠٨ كان أول من حصر قواعد الموشحات وبين خصائصها في كتابه « دار الطراز » ليكون أول من نظم عملية نقل هذا الفن - عليا - الى الشرق ، وقد ذكر هذا الشاعر أن الموشح في العادة كلام منظوم على وزن مخصوص « وقد يتألف في الأكثر من ستة أفعال وخمسة أبيات ويقال له التام ، وفي الأقل من خمسة أفعال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع ؛ فالتام ما ابتدئ فيه بالأفعال والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات » (٢) .

والقفل يتكون من جزئين فاكثر ، وما بينه وبين كل قفل وآخر يسمى البيت ، ولا يشترط أن يتكون هذا البيت من شطرين على ما نرى في القصيدة العادية ، وعلى النحو التالي يكون اطار الموشح :

**القفل الأول ويسمى المطلع وهو مكون من أربعة أجزاء**

**البيت الأول وهو مكون من أجزاء مفردة**

**القفل الثاني**

**البيت الثاني**

**القفل الثالث**

وهكذا حتى نصل الى القفل الأخير ويسمى بالخرجة ، ويجري الوشاحون على عادة جعله باللغة الدارجة الا في المديح .

والقفل الذي رأيناه يتكون من أربعة أجزاء قد يتكون من جزئين فقط ، وقد يصل الى عشرة ، وكذلك البيت قد يتكون من أجزاء مفردة بقافية واحدة

(١) في الأدب الأندلسي ٢٩٠ ط . المعارف سنة ١٩٦٠ «

(٢) دار الطراز في عمل الموشحات ٢٥ ط . دمشق سنة ١٩٤٩ «

تتكرر في كل جزء كاليم أو السين ، وقد يتكون من جزئين مركبين أو أجزاء تسمى فقرات هي الفصن على ما نرى في التخطيط التالي :

قفـل مـكون مـن خـمسة أـجزاء

{	د	ف
	د	ف
	د	ف

بيت مركب من فقرتين ( فـصـن )

ومن هذا النوع موشح الأعمى التطيلي الذي يقول فيه (١) :

كذا يقتاد	سنا الكوكب الوقاد الى الجلاس مشعشة الاكواس
اقم عبرى	فقد آن أن اعكف
على خمر	يطوف بها أو طف
كما تدرى	هشيم احشا حطفا

بيت ( فـصـن )

وساق ابن سناء الملك في كتابه من نماذج البيت المركب ، هذا البيت التالي وهو مكان من ثلاث فقر وثلاثة أجزاء هي الفصن (٢) :

من لى به يرنو	يقبلى سباحر	الى الصباد
ينالى به الحسن	فيتثنى نافسر	صعب القياد
وتارة يبنو	كما احتسى الطائر	ماء الثماد

هذا التقسيم ولوازمه كثيرة كانت تتبع بصرامة وأناقة ، وكان الجميع بفرسونه فرسا ، واتسع ميدانه حتى أخذ به الجمهور لسلاسته وتنسيق كلامه وترصيع أجزائه كما يقول ابن خلدون ، ومن ثم نظموا على طريقته حتى جاءوا فيه بالفرائب ، وأول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية أبو بكر بن قزمان ، ثم استحدث شعراء المغرب فنسا آخر من الشعر في عروض سموه « عروض البلد » وهو في أعاريض مزدوجة شهر بها ابن شجاع والكفيف (٣) .

ويطول بنا الشرح لو ذهبنا نتقصي مثل هذه التفريات ؛ فالحديث عن الأزجال في مصر وحدها - مثلا - يحتاج الى كتاب مستقل ، غير أن مشكلة

(١) دار الطراز في عمل الموشحات صفحة ٥٥

(٢) دار الطراز ٦٣ وفي صفحة ٦٥ يسوق مثلا لما تركب بيته من أربع قسر وثلاثة أجزاء وقد أخطأ المحقق حين ساق قول الشاعر على هذا النحو « ولال لوبلا » يرنى القانت « وصحته » يز تقى القانت « وساق « ملجلا » في الموشحة بصيغة اسم الفاعل وصحته المفعول .

(٣) مقدمة ابن خلدون ٤٩٧ ، ٥٠٢ ، ٥٠٣

المشاكل حقا هي ما حدث اليوم من تحطيم لآطار القصيدة التقليدية ، مما حدا بشيخوخ الشعر في العالم العربي الى أن يرفضوا ما يسمونه « الشعر المرسل » أو « الشعر الحر » ثم تقف الدكتور سهير القلماوى فى مهرجان الشعر الذى عقد عام ١٩٦٢ بالاسكندرية لتتساءل فى استنكار : أين عبقري الشعر الجديد ؟

ونحن فى الحقيقة نحتاج الى من يقيم انتاج الشباب على أسس ليست كالأسس التقليدية ، لأن ما حدث أن شاعر اليوم - الحقيقى - وجد ان تجارب الانسان المعاصر لا تتسع لها الأنماط العروضية التى حددتها الحليل بن أحمد بعد استقرائه الشعر القديم .

والعجيب أن يغيب عن أغلب النقاد أن الحليل بن أحمد وهو يلزمنا بتلك الأنماط لم يقرر أنه « جمع ومنع » بمعنى أنه لم يزعم أنه جمع موازين الشعر كلها ومنع ما عداها ؛ فان فى الشعر الجاهلى قصائد تخرج عن بحوره الستة عشر أو الخمسة عشر بعد اخراج البحر الذى استدركه عليه الأخفش .

بل يقرر ما هو أعجب من هذا ؛ فان البحر المديد الذى يجرى على أساس « فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن » مرتين يقول انه لا يأتى الا مجزوا أى أن وروده « شاذ » على هذا النحو فى العصر الجاهلى - ان كان ورد - لم يمنع الشعراء من أن يسقطوا منه تفعيلة كاملة فصار « فاعلاتن فاعلن فاعلاتن » مرتين ، وعند التطبيق وجد أن ايقاعه لا يجرى على هذا النسق فهو حقيقة يخرج خروجاً تاماً على التوزيع التفعيلى الذى افترضه ، فقرر أنه بحر ثقيل تنبؤ عنه الأذن ولهذا انصرف عنه الشعراء !

ماذا نفهم من ذلك ؟

أنا شخصياً أفهم أن الحليل - وقد عجز عن ضم كل الشعر القديم فى أبحره - فتح أماننا باب الاجتهاد . بل هو باختراعه ما سماه بالعلل والزحاف قد هيا أماننا الفرصة لوضع ماشئنا من الأنغام ، أو لاختيار الإيقاع الذى ينسق كم الوحدات الموسيقية التى تسمى بالتفعيلات ، وفى هذه الحال يجب على كل أنصار هذا العالم أن يحترموا محاولات الشباب فى تحقيق الكم النفسى بما يناسب تجربتهم .

ومعنى هذا أن الزعم بأن شعر الشباب لا وزن له وهم باطل ؛ فان من البديهيات أن الشعر لا يكون كذلك الا اذا توفرت فيه خصائص أهمها الوزن ، فالقاء تهمة انتفاء الوزن اذن من شعر الشباب يساوى القاء هذه التهمة فى وجه شاعر عمودى كصالح جودت أو العقاد ! واذا كان العقاد نفسه يفترض أن ما يرفضه فى المجلس الأعلى نثر لانه لا يجرى على مآقرره

الخليل فان هذا لا يخرجها من دائرة الشعر على الإطلاق . لأنه يجرى على قاعدة فعلا ، وان تكن قاعدة لا تلتزم حرفية القديم .

لقد وجد الوهن في الأبحر التقليدية عن طريقين كما بينا .. عن أنها لم تنتظم كل ما خلفه الجاهليون - وفي هذه الأبحر أوزان مستحدثة في العصر العباسي - وعن أنها تلبي أمام حاجات الشاعر فتخرج عن القصد المرسوم ، فكيف يلزم بها من يعيش إيقاعات تختلف كل الاختلافات عن إيقاعات الماضين ؟ ان العقاد اذن ومن لف لفه يحرمون الفنان حقه الطبيعي في الابتكار ، وينكرون ما حدث في التاريخ فعلا . ينكرون الموشحات مثلا ، وينكرون الأوزان المقلوقة ، وينكرون أشياء أخرى من هذا القبيل الا اذا جاء بها أشخاص تقع منهم معجزات .

وقد يكون التنظيم الشكلي للوحدات الموسيقية في الموشحات ما يلقي في الروع أنها لاتزال تجرى في فلك الخليل أو أنها تجرى بقواعد وغيرها لا يكون الا في حدود ما رسمه الخليل . قد يكون ذلك كذلك ، الا أن شعر الشباب اليوم يؤكد أنه لا يعدو أن يكون مرحلة أخرى - بعد الموشحات - من مراحل تطور القصيدة العربية .

وهذه المرحلة مقيدة بقواعد ربما كانت قواعد الموشحات أسهل منها بكثير . . مقيدة بالوحدة التقليدية من ناحية ، وبتوزيعها في القصيدة توزيعا أوركسترياليا من ناحية أخرى ، ومعرضة من ناحية ثالثة عن الرتبة الكلاسيكية التي تنجم عن وحدة الروى في القافية . وهنا نقرر - متعجلين - أن في شعر الشباب قافية وان كانت هذه القافية بلا روى يلتزم دائما .

وخشية الإطالة في ضرب الأمثلة نقول انه لو فرض أن شاعرا من المتحدثين قال قصيدته ، فسيجريها على النحو مثلا :

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

وبتعابير الخليل نقول ان الكم النغمي هنا مكون من أسباب وأوتاد وفواصل ، وان في كل سطر بيتا كاملا أو سطرًا فيه قافية وما عداها حشو ، وان القافية تخضع للعقل نفسها التي تخضع لها قافية الخليل ، فاذا كانت علة « الرمل » أن تأتي قافيته « فاعلن » تكرر هذا المنقطع في نهاية كل سطر فتكون النتيجة على النحو التالي :

فاعلاتن فاعلن

فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فاعلن

وأما التفعيلة المفردة التي تستقل بسطر كامل ، فقد تبقى بلا علة ( فاعلاتن ) وهنا تكون استهلالا لما بعدها ، ولا يفسر انفرادها في هذه الحال الا على أساس سبب يقى أو على أساس ايقاع داخلى هو ما يمكن ان نسميه حلاوة الجرس ولا يمت بصلة لوحداث الخليل .

للقصيدة الحرة - على ما رأينا - قواعد ، وهي بذلك ترد بنفسها على كل صاحب حجة ضدها . فإذا وجد واحد ما أن في لغتها منفذا الى هجوم له سلاحه الجديد أمكن أن تبسط أمامه طبيعة اللغة التي هي أداة القصيدة ، وهي بالنسبة للقصيدة العربية خطابية بوجه عام ! طبيعة نشأتها والظروف التي أحاطت بها وأسلوب العرب في التفكير . كل أولئك ربط الكلام العربى - أساسا - بالفكر بحيث تتأخر تهويبات العاطفة ، ويكون واجب الشاعر اما ان يزاوج بين الفكر والعاطفة كما فعل أبو تمام وأما ان يحجب بصوره حجج الفكر كما فعل العباس بن الأحنف ، ولما لم ينجح الا نفر ضئيل وفى جوانب معينة فقد استسلم الشعراء جميعهم للخطابية . وزاد من حدتها ان الشاعر العمودى كان فى التزامه اطر الجاهليين يدوس على جوانب خصبة من تجربته كائنسان ، وأصبح على الشاعر اليوم - وقد رفض أن يصدر بأنماط غيره - أن يعيد الى لفته بعدها العاطفى وأن يحجب منطق الفكر بمنطق الصورة ، ولعل هذا فى رأى هم أهم ما يميز القصيدة المعاصرة .

ان شاعر اليوم لا يريد أن يقلد لينجو من آفة الخطابة ، انه يريد لغة ليست هى لغة العامة كما يزعم أى زاعم ، وإنما لغة تتحرد على الرتبة التى تنجم عن ضياع أبعاد الصورة ، وهذا سر تحطيمه لرتابة الوحدات اذا كررها بصورها التقليدية . هذا سر أن يصدر بايقاعات تختلف تماما عن ايقاعات الأولين ، هو له لفته وله موسيقى هذه اللغة ، ومن المحال ان يرتبط بعد هذا بايقاع الجاهليين .

والا فلماذا وضع العباسيون المجتث ؟ ألم يشعروا بأن للجاهليين اذنا غير اذنه ؟ قد يلتقون معهم فى أمور ولكنهم يختلفون عنهم أيضا فى أمور . وتمضي السنون ولا بد أن تتسع دائرة الحلف ، فإذا كافح شعراء اليوم بحثا



عن سبيل للبقاء فى آفاق نغمية جديدة فذلك لأن هذا نتيجة منطقية لتطور الحياة •

ويبقى بعد ذلك ما أشرنا اليه عرضاً •• يبقى ما قررناه عن نوع التجربة وكيف أن هذه التجربة لا يمكن أن تخرج متكاملة الا بعد أن ترحل القصيدة العربية عن مواقعها الحالية ، وهنا لا تلجأ الى مثل ما عمل اليوت ولا الى ما يشبه محاولات شيكسبير • فما تم على أيديهما كان لا يتعدى دائرة اللغة فى الأغلب ، وانما نحاول أن نتعمق - على أساس احتياجنا الى فن يشكاه مناخ انسانيتنا - حقيقة التعبير العصري ، فاذا عرفنا أن عناصر الصورة المعاصرة لا يتسع لها الاطار التقليدى أدركنا كم يكون من العبث أن نطوع لها الأشكال الموروثة •

هل أسرف فى هذا ؟

لا أظن • فالشاعر الذى رسم اطاره الفنى فى حدود معان ساذجة تعرض عرضاً تقريرياً - بغض النظر عن اصطناع الاستعارة وما يجرى مجراها - لا يمكن أن يعالج فى هذا الاطار تمزق انسان العصر فى عهد الصاروخ • الانسان الفطرى الذى يجعل الدابة محور حياته والذى يتطور ليقرأ أرسطو ويكتب كما يكتب الكندى والفارابى وابن سينا لا يمكن أن يعيش على النجوم الذى يضطرب فيه عالم موج بانفعالات عنيفة وتجارب فى الفضاء خارقة الخ • ثمة تجارب جديدة وإيقاع جديد ، فلا بد اذن من اطار جديد • ولا بد أن نعترف - بناء على ذلك - أن من ينكر وجود الشكل الجديد للقصيدة العربية عليه أن يجعل أمراً القيس يركب صاروخاً الى القمر ويدفع به فى مشاكل الاقتصاد الموجه وقوانين تعادل الطاقة والمادة وهكذا ، ثم يقول بعد ذلك ان شعره يسمع السانيتينا بذاتها •

فاذا أضفنا الى هذا أن حاجات الماضين الفنية كانت تقصر عن حاجتنا - بدليل عدم وجود الدراما مثلاً فى الشعر القديم - يكون من الممكن جداً بعد ذلك أن نشفق على شعراء الشباب وهم يخوضون تجربتهم فى اطارها الفذ ، ولولا محاولاتهم الجادة لما عرف أدبنا واحداً كالشراوى يطلع علينا بمسرحية جميلة الشعرية •

ان أحمد شوقى كتب المسرحية الشعرية ، وكتبها عزيز إبابة ، ثم كتبها محمود غنيم • وبمقارنة ساذجة بين أعمال هؤلاء وعمل الشراوى نتبين الفرق الهائل بين مفهوم الدراما عند العموديين وعند أصحاب هذا الشعر الجديد • الاولون يكتبونها مقطوعات غنائية فى حوار ، ولا بأس من أن يتقاسم البيت الملقى ذا الروى المحدد اثنان أو ثلاثة أو أربعة ، كل بحسب مجهوده فى توزيع الأسباب والأوتاد على المتجاورين ؟

وأما الشراقوى فهو يدع الفكرة الدرامية تتحرك بتلقائية داخل  
أنوحدات انوسيقية التى ليس لها من القوة الا ما تكسب به التعبير ايقاعا  
مهموسا صادقا . الوحدة الموسيقية عند الشراقوى وسيلة ، وهى عند  
الشيوخ غاية . هى عنده خطوة من خطوات التأثير ، ويجعلها الشيوخ  
نهاية المطاف !

ما السر فى هذا ؟

السر أن اطار الأبحر القديمة بما فيه من قيم شكلية يفرض على  
الشاعر أن يخضع الفكرة - بالتوسع فيها أو بتضييقها - لوجاهة البيت ،  
وهذا ما يرفضه الشراقوى وأمثاله ، لأنهم يرون أن الفكرة يجب أن توضع  
فى المحل الأول . ومعنى هذا أن تطور الشكل فى القصيدة العربية تطور  
ناجم عن حاجة ، وستمضى حركة التطور ما بقيت تلك الحاجة .

\*\*\*

أما عن المحتوى فالشعر منذ كان ، يحاكي أفعال الناس خيرها وشرها  
عند الإغريق (١) أو كان غناء عند الجاهليين وهو يتعرض لجزر ومد ،  
وتنوعت الأغراض الشعرية تنوعا كان يباعد بينه وبين حقيقة قدر ما  
كان يلتصق بها . والأمر بهذه الصورة لا يقدم خطأ واحدا لسيره ، وإنما  
ثمة خطوط تشابك أحيانا وتفرق فى أغلب الأحيان ، ويرى الضارب  
فيها من التناقض ما لا سبيل الى حصره هنا .

وقد بدا واضحا بالنسبة للعصر الذى تسود فيه العرب أن الفكر  
الإسلامى لم يفرض كل محتوى القصيدة الجاهلية من ناحية ولم يتخل من  
ناحية أخرى عن سيكلوجية أرسطو التى لا تكتثر بالخيال ، كما جعل  
القصيدة اسلامية تحتذى الجوهر الجاهلى على أساس عقلى كانت الموهبة  
تضيق به فى مجاهدات التقليد .

ظل الشعر فخرا ومدحا وغزلا . وهى موضوعات فارقتها الشعر  
اليونانى منذ بعيد ، ودار الشعراء حول ما وقف عنده القدماء ، وبدا  
كما لو أن تيار العقل الإسلامى يعمل دائما على خنق الفن الملم ، وبدلا  
منه كان على الشاعر أن يجمع ألوان المعرفة التى تكيف عصره ، والا فقد  
يجد من النقاد من يحاسبه على الخطأ والصواب مثلما يحاسبه على  
الأسلوب .

---

(١) هذه التقية قائمة على أساس ما جاء عند أرسطو ، ولكنها لاتبنى غنائية الشعر  
اليونانى قبل ظهور الملحمة والدراما ، وكنا بينا أن أرسطو يجعل الشعر الفناني مرجس  
الموسيقى .

وكان الخلاف المطرد بين لغة الشعر ولغة الحياة العادية قد وضع العقبة الثالثة في طريق الشعر ، فاحتاج المثقلى الى شروح يقوم بها اللغويون الذين كانوا فى الوقت نفسه نقادا للقصيد ، وأصبحت شروح الشعر معيارا لقيمه . وبمقدار ما كانت هذه الشروح تضل ، يضيع فى الطريق كثيرون ، ومن ثم لم يصل إلينا الا الأعلام (١) الذين لا يعطون الا أحد تيارات التطور .

وهكذا نصل الى ما نريد بعد بسط فكرة التقليد ومشكلة الصواب والخطأ ثم قضية اللغة . نصل الى ان البناء الحقيقى للشعر العربى لم يصل إلينا كاملا ، وان محتوى هذا البناء الناقص كان ناقصا أيضا ! ولكننا نلاحظ ان عنصر الجمال الغنى كان شيئا مستقلا عن ذلك المحتوى ، بحيث لم يجد النقاد القدماء صعوبة ما فى ربطه بالشكل على أساس انه حلية أو شيء يوشى به الكلام « كما يوشى الثوب بالتطريز » .

ومع ذلك كله فقد اثر هذا النهج فى شعر غيرهم ، حتى ممن كانوا يتكئون على موروث الاغريق والرومان . وكانت مناقشة المحتوى مستقلا عن الشكل ثم عن قضية الجمال قد استهوت الاوربيين ، كما استهواهم محتوى الموشحات من حيث كانت تغنيا بمشق معين استغرق أغاني الطروبادور (٢) .

فان وصلنا الى أيامنا هذه - وقد أصبحنا نتلقى عن الاوربيين ما سبقونا به من قرون - نرى الطليعة الشاعرة ترفض المحتوى القديم ، ولا تريد ان تقصر مجهوداتها على ان تأتى بالعجيب والناذر . فان « اخترعت » أو « أحسنت التعليل » عد هذا مما يوشى به الكلام . لقد تغيرت النظرة الى الشعر ومن ثم تغير محتواه ، وأصبح الجمال جزءا من كيان القصيدة يصعب فصله بأية حال .

كان التقدم الهائل الذى قامت به المعرفة فى جميع المجالات قد كشف

---

(١) تروى الأخبار ان جريرا قارع نابيه اكثر من تسعين شاعرا وأسقطهم فاستقوا عند النقاد ، وأن أبها تمام والبحترى إخملا فى عصرهما خمسمائة شاعر فلم يرض لهم أحد .

(٢) يرى الدكتور فنيى هلال فى صفحة ٢٧ وما يملها من كتابه « الأدب المقارن - طيبة ثالثة » ان شخصية الرقيب والرسول بين الحبيب والواشى والحاسد ، وقسوة المحبوبة ، وفولاد الحب من أول نظرة وبكاء المرأة على فراق حبيبها اللاهبا الى الحرب ، والمحب الصوفى الذى يجد جنوده فى غزل المعنويين وقبل فى عشق العباس بن الأحنف .. يرى أن كل ذلك انحصر من العرب الى الاوربيين ، وذلك فى أناشيد الطروبادور التى بدأت تنتشر فى جنوبى فرنسا منذ عام ١١٠٠ للميلاد .

عن أن البواعث التصفية لاحترام المحتوى القديم لا يمكن أن تكون مصدر ثراء للقصيدة المعاصرة ، ومن ثم يكون شيوخ الشعر ممن يهاجمون « القصيدة الحرة » أقرب الى التعمت منهم الى الانصاف ، لأنه لا يعقل أن يقف شاعر العصر على الطلول كما فعل شوقي ، فى الوقت الذى وصف فيه الطيارة والفواصة . وإذا صح هذا أو جاز ، تكون المنهجية التى قررها ابن قتيبة فى كتابه « الشعر والشعراء » (١) هى الموعول على نجاح الشاعر الشاب كما كان من الممكن أن بنجح الشاعر الشيخ من قبله . ونظرة هذه المنهجية تبدو فى ضرورة أن يعرض شاعر اليوم لكل ما عرض له شاعر الأمس ، حتى اذا وصف الحصان مثلاً حرص على أن يجعله مكرماً مفراً لا يلهب بالسوط ولا يكاد ذيله يبلغ الأرض !

اننا الآن نعرف أية ثورة يعيشها العالم ، ونعرف انه يصدر بمضامين ربما عد أغلبها كفراً فى نظر الأولين . ويمر انسان العصر بمأساة لم تقم فى وهم اجدادنا لا ولم تخطر على بالهم ، والا فهل كانوا يقبلون مسرحية « يا طالع الشجرة » مثلاً أو يسمحون لصمويل بيكيت أن يكون من البشر ؟ ان اقل ما كانوا يفعلونه أن يأمرؤا بمعد مثل مجلس العلاج ثم يطاح فيه بالمارق الاثيم .

أجل .. فليس هناك هذا الرضى الذى يشيع فى شعر القدماء ، وليس ثمة نقد هين لا يكاد يكشف عن بلبلة ايجابية ، ولا يريد أن يعيش فلسفة أبى العلاء فى اطارها السلبى وأهدافها المحدودة .

بل ان صرخات المتنبى - على عرامتها - لا تكفل لشاعر اليوم حظه من الحياة البهيمية ، واسلوبه التقريرى وحكمته الساذجة لا يملنان عن حزننا الذى يبسط جناحه على كل البشر .

ان الانقلاب على الفهم الرياضى عرض كل القيم المتوازنة للانهار ، فلم يعد فى حياة الانسان معقول يظل معقولا الى الابد . لم يعد يرى فى لحظات الزمن منطق التوالى المألوف . لم يعد يعيش على الارض حشرة تأكل مما يسره القدر ! فهو أكبر من هذا ، وأشقى من هذا ، وأكثر عذاباً مما يحسد الناقد الذى يحلم بمنطق الاجداد !

وبالإضافة الى ذلك أصبح الشاعر - عادة - يتلقى من السوان الثقافة ما يعمل على توعيته بقدر له آثاره الخطيرة ، ولم يعد يقنع - لنمو وعيه - بأخذ الأمور كما كان يأخذها القدامى ، وإذا كان التفكير قد يفضى به الى قلق لا مشاحه عنه فليس هذا الا استجابة لطبيعة

الظروف التي يمر بها . لقد أصبحت الفكريات أعقد مما كانت أمس ، وصارت أصعب دلالة مما كانت عليه في عصر الأخطل وعمر بن أبي ربيعة . ويشار وأبي تمام ، بل إن أبا العلاء يقول :

جائز أن يكون آدم هكذا قبله آدم على أثر آدم  
ويقول :

غدا أهل الشرائع في اختلاف تقى به المضاجع والمهود  
ليؤكد صعوبة الإدراك الصحيح حتى في عصره الهادي ، فكيف نحن في عصر انطلاق القوى من عقالها ؟

لقد تحول العالم الثابت إلى آخر متحرك ، فاضطر إنسان القرن العشرين إلى أن يعيد النظر في موقفه من نفسه ومن الكون . على أساس أن كل شيء يبدو كما لو كان بلا ضرورة ، وإن المرء من أجل ذلك يشعر بالغربة الفادحة ، ومن واجب الفن أن يستجيب لهذه الحقيقة الرهيبة . ولما كانت هذه متشعبة فقد عجزت أساليب القدماء وأطروهم عن استيعابها ، وهذا سر خروج فناني اليوم على قواعد التقليديين .

واذن فالشعر ليس مبنى فحسب . ليس موسيقى ذات رقم محددة ، وإنما هو مضمون بكل ما في تجربة الإنسان المعاصر من حزن ، قلق وحيرة ، وهذا المضمون هو الذي يعطى ما يسمونه بالشعر المرسل شكله المعروف . فتغيير الشكل العمودي اذن ليس مشكلة أداء فحسب . وإنما هو مشكلة مضمون ، مشكلة أن يعيش الشاعر حياة عاقلة تكشف عن حلول وتفسيرات وتبريرات وفرضيات لا تنتهي قط ، فإن للشاعر دوره الذي يؤديه كما يؤدي هذا الدور رجل السياسة أو عالم الاقتصاد !

والبحث في المضمون الشعري ينتهي تماما إلى ما ينتهي إليه البحث في العلم . أعني ينتهي بمحاولات لوضع تنظيم يفي بحاجات الإنسان . وتكون العلاقات المختلفة التي يكشف عنها الفيزيولوجي في قوة العلاقات التي يحددها واحد كصلاح عبد الصبور في قوله :

ولكني أقول لكم بأن القيد حريه  
وأن النسيم مأسور ولا يدري بإطلاقه  
وأن الحر من يمشي ثقيلا فوق ظهر الأرض  
ويحفر بطن ساقيه على وجه التراب العجيب  
وينفض رغم ما يسدح في الأعراق والقضب  
من الأحزان والأشواق والأمال والعجب

ولا تخدعنا مادة العلم ، فهذه لم تعد ثابتة ثبات الحقائق التى رفضها صلاح فى مأساته ، وإذا كانت مكتشفات الكيماوى مثلا تؤكد دينامية المادة فما يراه صلاح يرفع الستار عن كون لا يؤمن فيه بإندفاعه الظاهر .

ان ما فى رأى صلاح من لامعقولية لا تظو من تيه يكشف عن الثقة التى وصل إليها شاعر اليوم ، وعن إيمانه بأنه يبرهن على أفلاس المنطق تماما كما يبرهن بريدجمن على أفلاس العلم . فنحن كلما ازداد بحسنا وجدنا حتى قانون « العلة والمعلول » بلا معنى على الإطلاق !

ومن أجل هذا تكلم خليل حاوى بنفس الثقة التى تكلم بها صلاح بل قرر أنه أقدر منه ، فقال :

**عدت اليكم شاعرا فى فمه بشاره**

**يقول ما يقول**

**بفطرة تحس ما فى رحم الفصول**

**تراه قبل أن يولد فى الفصول**

وأما عبد المعطى حجازى فقد تحدث عن الضياع قائلا :

**لقد طردت اليوم**

**من عـرـفـتى**

**وصرت ضائعا بدون اسم**

**هـذا أنا**

**وهـذه مدينتى**

هكذا باختصار ولكن الضياع عنده لا يعنى سلبية يلتزمها وهو راغم ، وإنما يعنى دينامية كأنها رد فعل إزاء ما يصعب إدراكه . إلا أن هناك طريقا آخر هو الوقفة الجامدة ، وهذه لا يحفل بها إلا الأسلوب الذى يتحرى الدقة عن طريق الثبات ، ومجال هذا فى أنماط المتقدمين لا غير .

ان الكثير من شعر الشباب يمت بصلة الى قاعدة الرومانسى التى تقرر ان الذات هى محور النظر الفنى والفكرى ، وهذا لم يتحقق فى أغلب شعرنا القديم ، فلا عجب أن لا يظهر فيه الشاعر الذى يستقطب العالم فى ذاته ، لقد أقفر حقله من الزهور الفذة التى تبدو غريبة مع النباتات المتشابهة الثابتة .

والى هنا نصل الى جوهر ما نريد ، وهو أن يصيح الشاعر صاحب موقف لا يدينه قط فيه مزجه العلم بالفرن ، ومن هنا تنتفى القالة التى

نرمى شعرنا بالضحالة وتبعده عن الفكرة العميقة حتى يجزئ واحد.  
كديزوند ستيوارت على أن يقرر أن الثورة الفكرية فيه معدومة على  
نحوى قوى (١) .

وإذا كانت هذه النتيجة هي التي نتطلع إليها فإن القاعدة التي ينبغي  
أن تتبع هي في إطلاق الحرية للشاعر يضع لمحتواه النمط الذي يريد :  
ولست أقبل أن يحطم توفيق الحكيم قواعد المسرح في « ياطالع الشجرة »  
فنتحفي به ونقف أمام الشاعر الجديد باسم « الحفاظ على موروثنا »  
نمنعه من الخروج على الخليل ومحتوى القدماء .

إن الإيمان بفاعليات الحياة المعاصرة يغير كل المقررات التقليدية  
الراسخة ، فلو كان للشعر مادته المحدودة وليست هي تجربة الإنسان  
في القرن العشرين لقنعنا بالمحتوى القديم . ولا يعترض معترض بأن  
التجربة الإنسانية كانت دائما موضوع القصيدة التقليدية ، فإن هذه  
التجربة كانت مقيدة بأمور تعتبر اليوم ممحوجة أو ثانوية على أقل تقدير !

لقد صارت الإنسانية تبحث عن أطراف التجربة التي تلقى الضوء  
على موقفها ، فأصبح للشعر مهمة لا يمكن أداؤها بالأسلوب القديم . بل  
أصبح يتحاشى الوقوع في قوالب المتقدمين ، وحرص كل الحرص على  
أن يكون منطقيا مع صاحبه دون ما نظر إلى « طريقة » الأولين ، ولم يعد  
يخشى واحدا كابن قتيبة أو آخر يصيح فيه : أخطأت ، لأنك لم تقف  
عند رسم درس ولم تقل أن النفس راغبة إذا رغبتها فإذا ترد إلى قليل.  
تقنع .

---

(١) راجع عدد ديسمبر سنة ١٩٦٢ للمجلة

## الفصل الثالث

### في مسئوليات الناقد

طه حسين والمازني والعقاد قادوا حركة النقد وهم مسلحون بأسباب الثقافة وبعد أن قرأوا الآثار الغربية بلغاتها ، وكان صدورهم في الجانب الذي حاربته الرافعي أيدانا بوجود الناقد الذي لا يدور في ضبابية الاصطلاحات القديمة . ويحاول - بعد الملمه بالانسانيات - أن يقوم الأثر الأدبي تقويما يبعد عن طلاس المدياجة المشرقة وبالة المقصد ومعاظلة التركيب ووخامة المعنى ونحو ذلك مما لايفيد الا في الدلالة على تلاعب بلاغيينا بالالفاظ .

وكان المنهج العلمى الذى اصطنعوه - وهو لا يهمل اللغة ونحوها وبيانها - قد لفت الى ضرورة تدريب الناقد العربى على الاتصال بالناقد الغربى ، وتم ذلك بنجاح بواسطة كتاب ا . ريتشاردز الذى وضعه سنة ١٩٢٤ باسم « مبادئ النقد الادبى » . والى جانب هذا الكتاب الذى يستهدف ربط الانتاج الادبى فى مجالات النقد بالتحليل اللغوى المباشر ، ترجم الدكتور محمد عوض محمد « قواعد النقد الادبى » لأبر كرومبى ، كما ترجم الدكتور زكى نجيب محمود « فنون الأدب » لتشارلتون فكان أمام العاملين فى ميدان النقد شروح لبعض القواعد الرئيسية التى تركت آثارها فى التجارب الادبية المختلفة .

والظاهر أن النتيجة عندنا كانت عكسية تماما ، فقد تضخمت جهودنا النقدية بشير طائل ، وبدأ كأن مدرسة الرافعي أكثر سدادا من المحدثين . حقا ظهر مندور ومن بعده القط ، وحقا كان الى جانب هذين سهير القلماوى ورشاد رشدى ومن يقرءون موروا وكامى وديكنز وفاست وبوشكين وفوكنر وسيمون دى بوفوار ، إلا أن النقد ظل



فى حاجة الى من يحدد مجاله كما ظل عاجزا - حتى اليوم للأسف الشديد - عن استكشاف جمال الأدب كحقيقة قائمة من أجل انبناء .

ماذا أقول ؟

بل بدا أن الناقد لم يعد يعرف مسؤوليته على الحقيقة ، وكأننا ضاع كل ما قدمه طه حسين والمازنى والعقاد قبل أن يخلو الطريق لغيرهم من المجددين . وظهرت مشكلات متعددة نجمت عن محاولة تطبيق القواعد الغربية فى النقد العربى تطبيقا طائشا ، كما وجدت اصطلاحات تشبه فى تلبسها اصطلاحات القدماء ، ومنها على سبيل المثال لا الحصر « التطهير » و « لحظة التنوير » و « العصاب النفسى » و « فعل التعبير » و « الاستجابة الفاعلية » و « المضمون » و « الانطباعة » و « المعادل الموضوعى » و « التناسب الموضوعى » و « الالتزام » الخ ..

ولم يكن بد من الاعتقاد الأدباء أملا على ناقدتهم ، لاسيما بعد أن ظلوا على اصرارهم فى احتذاء الغربيين ، بل فى احتذاء طائفة معينة منهم . يوضع على رأسها ريتشاردز . والغريب أن كتاب هذا الرجل - القديم نسبيا - لا يزال الى اليوم عندنا المنفذ السهل الى الكشف عما للكلمات من خطورة ، واكبر الظن أن بعض النقاد وجد فيه امتدادات عربية - غير مباشرة بطبيعة الحال - من حيث حصر المجهود النقصى فى اللغة وفى نسيجها على ما ظهر عند عبد القاهر الجرجاني ، فأصر على الاخلاص له . دون أن يلاحظ تلك الهزة التى تريد أن تعصف اليوم بمدرسته كلها ، حتى تقوم أساليب أخرى أجدى فى اظهار حقيقة النص الأدبى .

وتضاعف يأس الأدباء من ناقدتهم لشيء آخر ، هو التفات أغلبهم الى نفر معين من المنشئين ، حتى أن كتاباتهم تظهر كأنها مكرسة لهم فقط ، أو مقصورة على شخص يتلام نواجه مع فكرتهم النقدية .

وهنا وجه الخطر !

اننا بلغنا مرحلة فنية لا نقول فيها ان مناهج القدماء والغربيين لا تصلح لها فحسب ، ولكن نقول فيها أيضا ان التحيز لأدبى دون أدبى خطر دونه خطر الأخذ بالمقاييس الغربية ، او دونه خطر التوقف عن البحث الجذرى فى قضايا الأدب العربى كله ، ولعله فى الدرجة نفسها التى ترتفع اليها قاعدة أن النقد الحقيقى هو فن دراسة الأساليب اللغوية فى اطارها الموسيقى وفى طاقاتها التشكيلية !

هكذا تتحدد مسؤولية الناقد .. أن يفسر بعد أن يصل الى مرتبة التفهيم الفنى ، ودون أن يتحيز لأحد ويهمل أحدا ، مع استيعاب كامل لأعمال عصره مؤمنا بأن وراء إمكانات فهمها آفاقا بعيدة ممتعة .

وتحددنا المسؤولية على هذا النحو لا يعنى أن تكفر بالقديم ، فبين القديم والمحدث تفاعل أكيد . ثم هو لا يدعى لها شرف الخلق ، بمعنى أنها ترسم الحياة للاديب وبعد ذلك تنفتحها فيه . كل من الادعائين باطل ، غير أن الناقد يظل فيها مطالبا بالتوازن المطلق وهو يصدر عن عمليات الفهم والتذوق والمناقشة والتفسير ، وعن هذه الوسائل يتحسس الاديب طريقه أو يرى موضع قدمه قبل أن يخطو خطوته .

ومن هنا يصح أن نطالب بوجود الناقد الذى يزن الأعمال بميزان أكاديمى نزيه ، وهذا الميزان هو الذى يتعدى - بطبيعة تكوينه - حاضرا الاديب الى ماضيه ، ويرجع الأعمال التى تفسر الحياة تفسيرا الوجداني ، وهو يقبل الفنون التى قد تبدو مناقضة دورها غريبة عند بعض المحافظين . وما أشبه عمل هذا الناقد بما يقدمه « هيربرت ريد » وأن يكن هناك من يرى أن « بول روزنفلد » الناقد الموسيقى الأمريكى (١) احق بالذكر منه فى هذا المجال .

وفى هذا كله لا يطالب النقاد بأكثر من أن يعوا « طاقة » الاديب الفنية الى جانب « تقويم » احساسه الكامل بالمسؤولية الاجتماعية . لا يطالبون بأكثر من أن يجعلوا « موضوعات » الاديب تعبيرية ، أى يناقشوها على أساس أنها مادة يشككها الفن القولى كتعبير عن الذات . وفى هذه الحال لابد من التسليم بوحدة المادة الأدبية وشكلها ، أو قل بارتباط بنية المادة بصورتها الفنية ارتباطا عضويا ، ولا نقول بذلك الارتباط المتفلل الذى يفرض على ما يسمى الشكل والمحتوى أو الصورة والمادة أو الأسلوب والمعنى .

والواقع أن مسؤولية الناقد تقوم فنيا على أساس أن بنية الانتاج الأدبى تنتمى أولا الى معطيات الوجود قبل أن ترتبط بذات الاديب ، ولكن المهم هو البحث عن مدى نجاح الاديب فى تشكيل الصورة التى جسمت مادة التجربة ، بمعنى أنه لابد من التركيز على أن يكون الجهد الإبداعي هو خلق الشكل الفنى الذى يمكن أن ينفذ بالمادة الى خبرات المتلقين . ويمكن أن يعتبر الشكل فى هذه الحالة حلقة الاتصال بين الاديب وقارئه ، والوسيلة المباشرة للتعرف على بنية الانتاج من حيث كونه قصيدة أو مسرحية أو قصة أو أى جنس أدبى آخر .

(١) Paul Rosenfeld ولد سنة ١٨٩٠ ومات سنة ١٩٩٦ ، وكان من رايه أن

يتعمق الفنان شروب الفنون كالة ، وأشهر كتبه فى هذا الموضوع By the way

of Art وقد نشره عام ١٩٢٦ والتزم ماقيه الى أن مات .

حقا لا يخرج الشكل - عادة - عن أن يكون عنصرا واحدا من عناصر معرفة القيمة الجمالية ، إلا أنه يلعب الدور الأول في تحديد الملامح التي تقرر نوع التأمل أو التي تضع نقطة البدء للتفكير . ويظل بعد ذلك أسلوب الفنان الذي يطبعه بطابع متميز ، والنقطة التي يختلف حولها المتفلسفون من حيث اعتباره أساس المعرفة الفنية لأنه هو الثابت بعكس المادة (١) .

ولما كانت كل خبرة قائمة على أساس وجود تفاعل بين الذات والعالم ، وأن هذا التفاعل موجود فعلا في المادة المشكلة ، فإن من غير الممكن أن يمنع الناقد نفسه من أن يسأل : هل ما قيل ليقصد به الأدب خبرات الآخرين قد اندمج في سياقه البشرى وبني إنتاجه البناء المناسب ؟ أى يسأل : هل نجح في التعبير ؟

إن كل ناقد يتصور أنه يسأل هذا السؤال ، ولكن الحقيقة أنه لا يفعل ، وإنما يقدم الاصطلاحات الغريبة في عبارات أكثرها فيه من المجاملة ما يطمس الحقيقة ويهدر القيم . وعلى ضوء ما يمكن أن يحدث لو التزم الجميع جادة الحق يتواري متادبون هم في الصورة الآن ، ويظهر أدباء لم تسلط عليهم الأضواء . ولا يكون تيمور مثلاً كاتباً عظيماً يضع أيدينا على فاعليات تاريخنا ، وإنما يكون واحداً من المجتهدين الذين قد تضع مضايمهم في « بلاغيات » العبارة وتزدحم مادتهم بالشعارات الميلودرامية الطائشة .

أنا لا أعرض بأحد ولا استطرد ، ولكنى أرى أن النقد في إهمالهم لمسئوليتهم وأخذهم بأسلوب الجاملات قد ضيعوا الحقيقة الأدبية : وأصبح الأدب غرباً في مجتمع تبدلت ملامحه . وفي الوقت نفسه أهدرت الخبرة السوية ، وأهيل التراب على فهم العوامل النفسية والاجتماعية وهي تخطط للجماليات .

---

(١) يجب أن نلاحظ أن التفرقة بين الشكل والمادة تفرقة ذهنية ، كما نلاحظ أيضاً أن أساس المعرفة الفلسفية على النحو المتقدم ناتج عن أن مادة الأدب أقيمت ما تكون بالهيولى : فهي مهوشة مضطربة وغير مستقرة ، ومن ثم يكون للشكل الذي سوى الصورة صفة الاستقرار والدوام . ولكن ما يهم الناقد هو أن يفسر في المادة التي شكلت بأسلوب قاصر والمادة التي شكلها الأسلوب الكامل ، دون ما نطرق إلى « التنظيم » .

## الفصل الرابع

### النقد المقترح

ربما نكون قد أفدنا شيئا في النقد ومادته ، فهل نستطيع بعد ذلك أن نقترح نقدا نلتزم به ونحاول أن نجعله أساسا لتقديرنا في الفصول القادمة ؟ لقد سبق أن قلنا أن هناك صعوبات في تحديد مفهوم النقود المختلفة من اعتقادية وعلمية وتاريخية إلى بلاغية ولغوية ونفسية وغيرها ، وذلك لأن مفهومات الأدب نفسها ووظيفته لم تثبت دائما على حال واحدة . على أننا إذا وضعنا في تقديرنا أن مادة الأدب هي الحياة وأن الأديب يحاول بعباراته أن ينقل إلينا قطاعات منها بعد فهمها على النحو الذي يناسبه ليسهم في حل قضاياها المثارة - وقد ينجم عن عملية الاسهام امتناع وإفادة - فقد يكون من الضروري أن نجعل النقد تعقبا لفعل الأديب عن طريق عباراته ، أو قل عن طريق كلماته .

ولكن لابد من التسليم بأن النص المنقود يقسم بالضرورة على شيئين : مادة وصورة ، أما المادة فهي الحياة أو إمكان الحياة من وجهة نظر الأديب ، وأما الصورة فهي تكوين هذه المادة واعطاؤها شكلا يناسب الجنس الذي انتمت إليه ، وتدخل فيها العناصر اللغوية التي تعبر عن المضمون .

على أي حال فإننا لانقترح شيئا بعيدا ، بل نحن نستعين فيه بكل الجهود التي بلورت تلك المذاهب التي لا نعدم فيها أسباب التعارض والتناقض ، لأن هذه في الواقع تؤدي إلى انبثاق أساليب جديدة من التعبير وظهور خبرات تستجيب لهذه الأساليب . فعلى سبيل المثال أظهر النقد الأيديولوجي أو الاجتماعي في صراعه مع البلاغيين عندنا مقدار ما في الشعر المرسل من خصوصية وثراء ، ومن ثم تسلت بعض عباراته إلى الشباب العموديين الذين وصلوا إلى مرحلة النضج الفني .

ونقول فى غير مواربة ان تحول المفاهيم أو انحرافها عن التقليديات بات فى حاجة الى دعم النقد الذى نقترحه بما يتلائم مع التطور الجديد . بل لعل الأنماط التى تحطم « الصورة » أو « الشكل » المتعارف عليه لاكثر اغراء على ترك القواعد المتوارثة ما لم تكن هناك حاجة اليها أو أصبحت حجر عثرة فى سبيل الاطراد والنمو .

بهذا وفى ضوء الحقيقة التى تقول ان النقد محاولة لتعقب فصل الأديب عن طريق كلماته نرانا نحاول أن نفسر النص المنقود ونشرحه . والتشريح لايعنى هتك النص ، وإنما يعنى وصف أجزائه فى الكل الفنى . وصفه فى نطاق الصورة المشكلة للموضوع ، وفى مسح الخصائص التى تفرد بها هذا الموضوع ، على أن يكون الحكم على « القيمة » الكلية غير قاطع وحسبه أنه يعمل على تربية ادراكنا للأعمال الأدبية المختلفة .

ولعل سبينجارج كان من أبرز من نادى بشئ من هذا ، وكان كبعض نقاد فرنسا طوال القرن الماضى وكجوته يجعل « نظرية التعبير » - وهى أساس فى تشريح النص الأدبى وتفسيره للقارئ - فيصلا فى تقييم خبرة الأديب ، بل من طريقه على نحو ما يظهر دائما كيف تنمو خبرة أى ناقد يرتبط أساسا بالمادة الموضوعية .

ويعطينا هذا المنهج كل الحق فى أن نخلص الأدب من آفة تقسيمه تلك التقسيمات التى نراها فى أغلب كتب الأدب ، على الرغم من أنها تعنى عناية خاصة بجعل الجنس نقطة بداية للبحث المنشود .

هذه ناحية ، والناحية الأخرى هى الاهتمام بمنصر الجمال الذى جرى العرب والغربيون خلال العصور الوسطى على اعتباره زينة خارجية كما سنرى فى فصل قادم . ويرتبط بالجمال كل حكم أخلاقى مادام يبحث عن الخطأ والصواب أو ماكان يسأل : ماجدوى وجوده فى النص ؟ بل يتسع السؤال ليشمل الأثر الأدبى كله ، فهل له فائدة ؟ وما دوره فى تفسير الحياة ؟ ولما كان يتطلب من الأديب أن يكون ذا موقف فكري فإن تفكيكه لعنصر الجمال وبالتالى بناء النص كله يرتبط باخلاصه لفنه ومن ثم يكون التعبير تعبيراً عن تجربة معيشية ذات أبعاد معينة .

اذن فمسألة التعبير هى قاعدة النقد الذى نقترحه ، وهى فى شكلها المنشود تمر فى مرحلتين : أولاهما مرحلة الفهم فهى انطباعية ، والثانية مرحلة التفسير فهى ابداعية أو قلابداعية من الدرجة الثانية re-creative مادام عمل الأديب ابداعياً من الدرجة الأولى creative

وبين الانطباعية والابداعية الثانية - اذا صحت هذه التسمية - ينبغي أن يتحدد الطريق تماما والا حدث الانزلاق من الموضوعية الى الشخصية ، وصار النقد أشبه بما يقوم به الموقفيون مشككين ذلك الاتجاه الذى يقتل نضارة التعبير الأدبى الصحيح لتحل محله تلك الأزاير الصناعية الميتة على الرغم من انها قد تبدو رائنة المنظر !

معنى هذا أن النقد الذى يفسر في ضوء نظرية التعبير يجب ألا يخضع للنزق تماما ولا يتسم بأية سمات تعميمية ، فلا يكون انطباعيا على طريقة أناطول فرانس أو والتر باتر . واذا كان هذا الناقد الأخير قد دعا الى ألا يشغل الناقد نفسه بالتهريفات بدعوى أن له المقدرة المزاجية التى تهيب له الانفعال الكامل فى محراب الجمال ، فنحن فى سبيل رفض هذه الأناثية ، وخشية اختلاط معالم الطريق ندعو الى تحديد الاصطلاحات أولا ، وهذه العملية خاضعة بصفة مؤكدة لعملية ربط الأثر المنقود بجنسه الأدبى .

اننا نريد « الناقد المحايد » الذى لاتسمح له ثقافته بأن تتأرجح به الأهواء ، ويضع فى تقديره طبيعة العمل المنقود واتصالاته التاريخية بجنسه . فلا يكون كالعقاد الذى طالما نسى حياده وأسلم نفسه - برغم عقليته العلمية - الى ما أبعد عن الموضوعية العاقلة . ولا يكون كطه حسين الذى حاول بثقافته الانسانية الواسعة أن يلتزم الانطباعية المحايدة فشق عليه ، لأنه كان يرفض استحضار وعى الفنان أو لا وعيه فى عملية التحليل التى كان يقوم بها .

ولقد يمكن أن نقول ان محمد مندور حاول ذلك ، غير أنه لم يستطع ان يتفادى تماما الوقوع فى حيازل النظريات المسبقة ، برغم أننا نسلم بأنه كان يهب الأعمال التى ينقدها أبعدا كشفت عن أعماق الأدب . وكمندور عبد القادر القط الذى لم يمتعه ذوقه - وهو شاعر - من التمسك بالنهج المسدد .

وأما لويس عوض - ونحن يجب أن نذكره - فهو النمط المخالف تماما لكل هؤلاء - بغض النظر عن الموقفين - وخضوعه للنظريات المسبقة التى تخضع فى مجموعها لثقافته المسيحية المتطرفة ، يحفر طريقا ضيقا لاتتسع لأغلب الأدباء ، وبسهولة يطمس كثيرا من الزوايا المشرقة .

وبعد ، فالنقد المقترح عملية تحليلية تقوم على الدراسة الفنية لطبيعة النص الأدبى ، من حيث مادته والعناصر المكونة وطريقة بنائه .

الباب الثاني

قضايا في الأدب والنقد





## الفصل الأول

### تحددات عربية للجمال

(١)

إذا أسلمنا بوجود حضارة جاهلية - ويجب أن نسلم - فإننا لانجابه فيها بأفكار أساسية عن طبيعة الخلق الأدبي . بل لانعرف أن تلك الحضارة حددت معنى الجمال ، وإن تكن عرضت لظاهرة الخيال عرضاً لم يقف عنده الاغريق على رغم تقدمهم الفني .

على أن تداول العرب القدماء كلمة الخيال لم يمن قط أنهم كانوا يمنحونه منزلة رفيعة ، بل ارتبط بوجود « الرئيات » أو الشياطين التي توحى للشعراء بما يقولون (١) . واقترن كذلك بقصص الخرافة ، ثم لم يسلم من أن يسب به بعض السجاعين الكهان .

ويبدو أن المصطلحات الفنية الخاصة بالأدب وبكل قضاياها أو أغلبها ، لم توضع إلا بعد الاتصال بآرسطو ، وكان ذلك بعد أن أرسيت نهائياً قواعد الحضارة الإسلامية مع بدايات القرن الثالث الهجري . وهنا يتكشف لنا أن الاغريق - وقد أهملوا الخيال - لم يعتنوا أيضاً بالجمال كمصطلح وإنما عرفوه حين عرفوا كلا من الحق والخير .

هم فهموا الجميل كما فهمه العرب ، ولكن اعتدادهم بالعقل طرح

---

(١) في القرآن الكريم ما رواه للشعراء : « هل أتيتكم على من تنزل الشياطين » .

بالجمال الى المطلق والنسبي<sup>(١)</sup> . وظهر عند سقراط مرتبطا بفكرة « اللام » أحيانا و « النافع » فهو خير ، ثم ظهر عند أفلاطون في صورة « جمالات » جزئية متفرقة ترتقى الى « مثال الجمال » أو « الجمال المطلق » دون ما بعد عما رآه أستاذه<sup>(٢)</sup> وحين جاء أرسطو أدرك أن أفلاطون يصجز عن فهم القيمة الجمالية فيما فنيا ، ويضفي عليها طابعا أخلاقيا بتقريره أن الجمال المطلق هو جمال الحق وجمال الخير ، ولما كان الشعراء يكذبون بتقولاتهم على الآلهة فقد حمل عليهم حملة شنيعة واشتدت حملته شناعة عندما قرر أنهم « يحاكون » الظواهر المحسوسة لا المثال .

لاحظ أرسطو ذلك فحاول أن يعدل منه ، ولا سيما بالنسبة للشعراء . ولكنه ظل مرتبطا بالنافع ، مع اضافة عنصر « اللذة » واستعمال كلمة Phantasia مطلقا على نوعين من التصور : أحدهما جمع الانطباعات ، والثاني تنسيقها لخلق شيء آخر يشبه مايجرى في الحياة فتبدو من هنا أولى المحاولات لرصد « الخيال » كمقابل للواقع ، وإن يكن دونه مكانة .

هذا ما فهمه العرب ، وفهموا أيضا - وهذا خطأ - أنه يعنى بالمحاكاة في الشعر اهدار قيمة الطاقة الخلاقة التي تميز الفن ، فوضعوا على ذلك نظرتهم في التقليد ، وفي عمود الشعر ، وفي غيرها من أصول النقد .

لقد غاب عنهم مدلول كلمة Poieō ومعناها Make أى يعمل ، ومدلول كلمة mimeomai ومعناها imitate أى يحاكي ويصنع ومنها mimesis ومعناها imitation أى محاكاة<sup>(٣)</sup> ، ثم مدلول كلمة Phantasia التي عرضنا لها منذ قليل ، ومن ثم لم يفهموا قوله « إن الخيال الخلاق هو جوهر الشعر » على أساس أن الشعر يبنى بناء خياليا هو عبارة عن احتمالات ما في الطبيعة .

(١) يقال إن سقراط كان أول من حاول أن يضع أسس علم الجمال ، فحين سأل هيبيا : ما الجمال ؟ قلما أجاب بأنه صفة تطلق على المرأة أو الذهب إن الفرس الخ قال سقراط : أنا لا أسألك عن الأشياء التي يمكن أن تكون جميلة ، وإنما أسأل ما الجمال ! ومع ذلك فلم يكن مذهب اليه سقراط حاسما في تقنين الجمال .

(٢) على الرغم من هذا وتأثره أيضا بالجميل في ذاته فمقترنا بالمثل المطلق فمن العبث أن نبحث في الفلسفة الاثلاطونية من مذهب يتكامل في علم الجمال كما يقول دنيس هويسمان - راجع كتابه L'Ethétique وقد ترجمته أميرة حلمي في مشروع الألف كتاب

(٣) محاكاة الطبيعة أو تقليدها فنيا ، ذلك أن الشعر عند أرسطو لا يقلد الطبيعة في الواقع كما يتصورهم بعضنا وإنما يقلد مايتصوره الشاعر أى يصنع مايتعلمه خياله .

ومبدأ الخيال الخلاق الذي لم يحسن العرب فهمه ، وقع فى شططه أكثر الأوروبيين ، وإن يكونوا أدركوا أن أرسطو فى حديثه عن « اللذة » بمساعدة المحاكيات إنما كان يحزر الفن من الأخلاقية التى تحدث عنها أفلاطون ومن قبله سقراط •

وعلى ذلك النحو كان تقبل العرب المسلمين لفكرة الجمال الأرسطية ، وقد رسخت هذه بما ذهب إليه من أن لغة الشعر ليست لغة التخاطب ، وللشاعر أن يخترع المجازات وضروب التمثيل فى غير ابتذال ثم يضيف على النص ما شاء من الغرابة والزينة ، فإذا كذب فلسنا نتهمه كما اتهمه أفلاطون ، ولكن نفترض أنه يصور الآلهة - أو الناس - كما يجب أن تكون (١) •

ولقد اعتنق المسلمون هذه النظرية متماسكة الأطراف أو مفككة ، ولكن الثباين - كما عرفه الغربيون - بين الفن لخدمة الدين والفن الدنيوى لم يكن واضحا على الإطلاق • ولم تكن ملحوظات الرسول عن الجمال (٢) • وبناء دور العبادة فى تشكيل معمارى حسن ، ثم صنع بعض الأدوات الفنية •• لم يكن ذلك كله ليوضح اتجاه العرب الجمالى ، فانهم ما فتئوا يحتاجون الى من يدافع عن احساسهم الفنى ضد الأخلاقيين منهم ، ثم وجد الكلاميون يناقشون الحياة على أساس يسجد العقل ويرفض اقيال «الكذب» ! حقا ظهر من بين الكلاميين أدباء كالنظام والجاحظ ، إلا أن هؤلاء كانوا يعتبرون الجمال فضولا يضاف الى الشكل ، والمعنى بعد مطروح فى الطريق يعرفه العامى والخاص •

وهكذا تبلورت النظرة على النحو التالى : شكل ومحتوى أو لفظ ومعنى وهما جسم العمل الفنى ، ثم زينة تضاف الى الشكل ما قدر الفنان عليها وأصاب • وهذه الزينة كانت من التناسق الذهنى بحيث ارتبطت بالترديد الزخرفى والهندسى ، على ما ظهر فى معمار العباسيين وغيرهم • وقد بلغ اهتمام الفنانين بهذه الظاهرة الشكلية حدا رفضوا معه أى تنوع داخلى ، ثم انطبع هذا على شعرهم يقويه ايمان عميق بالموروق الجاهلى ، فكانت النتيجة وضع القواعد التى تتحكم فى التعبير الأدبى •

---

(١) فى الشعر ٦١ الى نهاية الفصل ٢٢ ، صفحة ٧١ الى نهاية الفصل ٢٥ ، ويورد فى صفحة ٧٢ أن سوفوكليس كان يصحح الناس كما ينبغي أن يكونوا بينما يصوره يوربيدس كما هم فى الواقع ، وقد أصبحت هذه الموازنة مشهورة •  
(٢) كان محمد عليه السلام يقرأ قوله تعالى فى الأهل « ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون » وكان يقول « إن الله جميل يحب الجمال » واستمتع الى الفناء ودق الدفوف فى بيته •

وعلى هذا يكون الجمال حتى هذه المرحلة من حياة العرب -- وهي مرحلة ما قبل انعمور الوسطى -- شئ ظاهري ، قد تدخل القيم الدينية في تقديره ، وقد يقتحمه مبدأ « النفع » قدر ما يقتحمه مبدأ « اللذة » .

حقا ثار الادباء على هذا التقنين بثورتهم على القديم فى القرنين الثانى والثالث ( حول التاسع الميلادى ) غير أنهم لم يلبثوا أن فقدوا مكاسب هذه الثورة . ووجد النقاد -- كقدامة بن جعفر -- الذين يهونون من قيمة الابتكار القائم على الخيال ويجعلون الشعر علما (١) له أقسامه ومقاييسه التى يقاس بها الحسن والقبح أو الجودة والرداءة . والغريب أن هذه المحاولات لم تعمل الا قليلا على تعميق الشعور بالجمال ، ولكن وضعت القواعد فى صورة « عمود الشعر » ونحوه . وكذا اتضح كيف أن الظاهرة الادبية التى أهمل أصحابها الخيال الابتكارى واعتدوا بالعقل ، قد ارتبطت بالصنعة . فكان لابد لطائفة من النقاد أن تنمى فكرة « المطبوع والمتكلف » التى ظهرت فى كتاب « الشعر والشعراء » لابن قتيبة .

وهذا الموقف المضطرب لا يظهر لنا فيه هل كان أساس الحسن الجمالى عند العرب يقوم على عناصر خارجية أو على عناصر شخصية ، ومن ثم تراوح الحكم النقدي بين الموضوعية والذاتية فى بلبلة يكشف عنها الأمدى فى الموازنة بين أبى تمام والبحتري . فهو يجعل أساس الموازنة قواعد موضوعية يمكن التمرس عليها ، واستعدادا شخصيا يحسن تطبيق تلك القواعد « ويفضل أهل الحداقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت قريحته وقلت دربته » (٢) .

ومعنى ذلك أن الحكم الجمالى كان مرتبطا بالصنعة ، وهذه كانت شكلية . وظلت كذلك حتى جاء عبد القاهر الجرجاني فقال فى صراحة « ان هذا النظم الذى يتواصله البلغاء وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله ، صفة يستعان عليها بالفكرة » (٣) ولكنه يحرص -- بناء على مذهبه فى النظم -- على ألا يفصل بين الشكل والمحتوى لأنه « لو كان القصد بالنظم الى اللفظ نفسه دون أن يكون الغرض ترتيب المعانى فى النفس ثم النطق بالألفاظ على حذوها ، لكان ينبغي ألا يختلف حال اثنين فى العلم بحسن النظم أو غير الحسن فيه » .

---

(١) فى وساطة الجرجاني صفحة ٢١ أن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والدكاء ، ثم تكون الدوية مادة له « ط . صبيح ١٩٤٥ » ويجب أن نضع فى تقديرنا أن العلم هنا مقصود به مجموع معارف أو معلومات .  
(٢) الموازنة ٢٨٣ ط . محمود توفيق .  
(٣) دلائل الإعجاز ٤١ ط . المنار سنة ١٣٣١

على أن هذه النظرة لم تكن الا فردية ، فقد ظلت سائدة فكرة الفصل بين اللفظ والمعنى ، واعتبر الجمال معهما زينة خارجية يظفر بها الاديب اذا هو تلاعب بالعبارة ، فأتى بسجعة وقدم أو آخر ، وشبه أو أحسن التعليل ، أو أتى بالغريب وسائر أنواع المجاز كما يقول أرسطو . ثم كان التطور الجمالى لا شئ ، فهو دائر فى حلقة لا مخرج منها ، والاجادة ليست الا تحسينا أو تحويرا لما يتردد عند الاولين ومن طلق بهم .

وفى القرن السابع الهجرى ( الثالث عشر الميلادى ) يظهر حازم القرطاجنى ليدخل فى اصرار - وليس كما فعل قدامة - نظرية أرسطو الى البلاغة العربية . واختلف بذلك عن عبد القاهر الجرجانى والشهاب ابن سنان الحفاجى صاحب « سر الفصاحة » والسكاكى صاحب « مفتاح العلوم » وغيرهم ، وقرر أن الشعر يجب أن يعتمد على الخيال أو التخيل كما يقول ، فى حين تعتمد الخطابة على الاقتناع . وكلاهما قد يستند الى كذب ، ولكن بالتمويه والاستدراج تتم استمالة المستمع اليه . وفى الشعر تكون المحاكاة تحسينا للطبيعة ، ولهذا يحسن التشبيه الذى يجرى بمقدار ، ويرتبط بالتخييل أولا وأخيرا . ويكون الحسن فيه اما أحسن ما فى معناه ، واما أحسن منه . وكذلك القبح قد يوجد أقبح منه ، أو لا يوجد . فالحسن الذى لا أحسن منه والقبيح الذى لا أقبح منه ولا يوجد مساو لهما فى معنييهما - لا ينبغي أن تكون الاقوال فيهما صادقة فى الأولى والأكثر ، فان محاكاته بما هو دونه تقصير به وليس هناك الى ما يطمح به . فاما الحسن والقبيح اللذان يوجد فى معناهما ما هو أعظم منهما أو ما يساويهما ، فان الاقوال الشعرية ترد فيهما صادقة وكاذبة بحسب ما يعتمده الشاعر من اقتصاد فى الوصف أو مبالغة (١) .

وخلاصة موقفه الجمالى لم يقربه من قرنائه العرب ، فهو لأول مرة يرى أن « الاعتبار فى الشعر انما هو التخيل » ويختلف عنهم من ناحية ثانية هى فى تقبله الكذب ، وان يكن لا يجعل الاقوال الشعرية كلها كاذبة (٢) . غير أنه يجعل لقضية « الخير » محورا فى بحثه ، وذلك حين يدعو الى أن يتفهم الشاعر المواطن التى لا يلبق بها الا الصديق وهى « مناصحة ذوى التصافى » (٣) .

(١) من كتاب منهج البلاغة نشره الماروف شمعن « الى طه حسين فى عيد ميلاده السبعين » ص ٩٢ ، ٩٨ ، ١٠١

(٢) المصدر نفسه ١٠٧

(٣) نفسه ١١٠ وقد بينا كنه تسمم الأصمعى يقول : الشعر كد بابيه الشر ، لذا دخل فى الخير لأن !

ومثل هذا التطور نفعه في أوربا طوال العصور الوسطى ، فالخيال ينشط ولكن حيث يكون الخير محك كل شيء . ذلك أن المجتمع البشرى ولا سيما في أوربا كان يخضع للسيطرة الدينية المطلقة ، وفي ظل هذه السيطرة كان الفكر الجمالى مقيدا بما قيده به العرب تقريبا . بل ربما كان اصطناع العرب الغرابة والاتييان بالعجيب والنسادر واصطناع المحسنات البدعية قد برز عند الغربيين بروز مشكلة « الشكل والمحتوى » أيضا ، بل أن الصور والمجازات التي توصل إليها العرب ومعهم الفرس بعد ذلك « تكاد تكون في كثير من الأحوال هي عين الصور والمجازات التي أوجدها الأدباء الأوربيون في القرن السابع عشر » (١) .

وكما كنا نرى القاعدة العربية التي تقرر أن الجمال « شيء زائد يوشى به الكلام كما يوشى الثوب بالتطريز » نرى ايسيدور يقول في تلك الآونة « الجمال شيء يضيفه المرء الى الأبنية بغية التزين والأبهة » . ومن هنا ظلت الفلسفة الجمالية - على نحو ما خطط لها حكماء اليونان - أحد وجوه الحق والخير ، وترتبط بمبدأ اللذة ومبدأ المنفعة « يجب على التمثال أن يذكر الناس دائما بالخالق ومريم واليسوع » .

## (٢)

الى هنا ينتهى دور العرب في التأثير في أوروبا عن فلسفة الجمال ، ولم تكن الاستاطيقا قد ظهرت بعد كعلم خاص بالمعرفة التي تكتسب بالادراك الحسى . وكان لابد أن تظل مع ما يقابل الجمال من قبح في تهيؤات اللاهوت والمتافيزيقا ، حتى يقبض لها فلاسفة القرن الثامن عشر وأدباؤه كشوبنهاور وشيلر وجوته ، فيمزونها ، ويقومون بغربلتها ، ويرون أن تخطيطها القائم على الانسجام والتنسيق ودقة الايقاع لم يعد وافيا . بل ترددوا في الابقاء على قيمها الأخلاقية والميتافيزيقية ، ثم كان لمناقشة نظرية القبح كامتدادات لجماليات الفن أثر كبير في الفصل بين الفن والجمال . وبهتكت هذا الستار ، لم يعد ما يمتنع اتجاهات القرن العشرين التقدمية من أن تظل بيسر وسهولة .

على أن الطريق لم يكن ممهدا دائما ، فبين النصف الثاني من القرن الثامن عشر والقرن العشرين ترددت الاستاطيقا بين أن تكون الحدس أى البصيرة كما يقول فريق ، أو أن تكون العلم الذى يتضمن معارف النشاط الفنى الخاصة كما يقول فريق ثان ، أو أن تكون كشفا عن الخصائص

النوعية للفن الجميل كما يقول فريق ثالث ، أو أن تكون على نحو هذا وذلك أو ما يجرى مجراه .

وفي تلك الآونة نرى الثورة الفرنسية أو آراء جان جاك روسو بصفة خاصة تعمل عملها في تضمين الاستطابقا صفة الحساسية *sensibilité* ومنه تعلم الرومانسيون كيف يستهينون بقواعد الكلاسيكية التي تربطهم بالاغريق واللاتين ، ثم تبلورت الحركة الرومانسية في الاستغناء عن الجانب انتفعي ما كان الى ذلك من سبيل .

ونستطيع أن نلمح في آثار الرومانسيين الأدبية كل ما هو مرتبط بالطبيعة ، وكل ما هو متطرف وحاد وغامض بلا غاية . ونرى مثله في أعمال جريكو ودبلاكزوا التصويرية ، حيث رسم الأول حطام المبدوزا وهو اسم الوحش الحرافي<sup>(١)</sup> الذي خلعه على سفينة فرنسية كانت ذاهبة لغزو شمال أفريقيا ، ورسم الثاني ( الحرية تقود الشعب ) بما في المشهد من حدة ودم ، وقد حدد الاثنان جماليات الرومانسية تحديدا قائما على الاحساس المباشر بالانفعال المتحمس .

ثم انتقل الفن الى الواقعية فاستبعدت الجوانب الذاتية منه وأحلت محلها التسجيلات الموضوعية ، ثم ربطت نفسها بالوظيفة الاجتماعية للفن . ولكن الأمر لم يكن بهذه البساطة تماما ، فقد فقد نقاد الأدب - ومنهم الأخلاقيون - مجادلات حول التعارض بين جمال الشكل وصديق القانون الأخلاقي . وكانوا قد انتهوا الى أن الشكل يقترب به الامتناع فقط وهذه هي القاعدة التي يرتكز إليها أصحاب نظرية الفن للفن ، في حين بقي فريق آخر يدعو الى أن يكون الفن ( ناعما ) أو ( مفيدا ) . وهكذا اضطرب العصر الفيكتوري بين المذهبين ، وأصبح الدارس يجد نفسه في الدوامة نفسها التي عصفت بالاغريق واللاتين جميعا .

وكان معنى ذلك أن البحث في الأدب باصطلاح الشكل التعميري على ما يقول أصحاب الفن للفن ، واصطلاح الشكل العضوي الذي يستهدف الافادة عن طريق الفكرة الحيوية . . كان معنى ذلك أن البحث في الأدب يدفع الى سلسلة من المتناقضات ، ولا يضع أيدينا على حقيقة ما تذهب اليه المدارس الأدبية في تصارعها واختلافاتها .

الا أن هنري جيمس القاص الأمريكي يرى منذ عهد مبكر - يرجع الى ما حول سبعينات القرن التاسع عشر - أن خلق النقاد للتضاد بين الواقع والحقيقي أو بين الجميل والنافع لا يعدو أن يكون فهما خطأ للعمل الأدبي كله .

(١) Medusa أظن ثلاثة الوحوش الضارية التي تسمى في الأساطير اليونانية الجرجون Gorgones وكان لها يدان من النحاس الأصفر وجسم تكتن وشعر رأسها حيات تنفث السم ويموتها اذا تطلع اليها أحد تحجر .

لقد قرأ جورج اليوت ، وبلزاك ، وتورجنيف ، وفلوبير ، وألفونس دوديه وغيرهم - ثم انتهى من قراءته - على ما سجل في نقوده المختلفة - الى أن الحس بالحياة هو نقطة البداية لخلق الفنان الكبير ، وأن الاعتماد على تدوقه وتعلقه هو الذى يصهر مادة الأدب - يريد القصة بالذات - ويصهر فيها حقيقة الأخلاق دون أن يفتن الى مهارته أحد ، ومن ثم لاتضاد بين العمل الأدبي الجميل المحكم وبين أن يقصد نفعاً !

وفى الشعر كانت البلبلة نفسها ، ولكنه فى الاجمال فقد بعض سحره ازاء نهضة الرواية فى القرن التاسع عشر . وكان انتقال الجانب القصصى منه - على ما يظهر فى الملاحم - الى القصة عاملاً آخر فى تأخر درجته . وقد خضع فيما يبدو بعد آراء افلاطون وأرسطو لسلطان هوراس الشاعر الذى عاش فى القرن الاول قبل الميلاد ، وكان هذا يقول : غاية الشعراء اما الانادة أو الامتاع أو اثاره اللذة وشرح عبر الحياة فى آن واحد « (١) » .

ويكون بذلك قد أثبت للشعر قيما ثلثا : الأولى تعليمية ، والثانية جمالية ، والثالثة تعليمية جمالية . ولم يكن بعد ذلك أى عجب فى أن ينحو الفكر الغربى فى العصور الوسطى الى التوحيد بين الشعر والدين باعتبار القيمة الثالثة ، ثم يستكشف به الشعراء جماليات النفس عن طريق الامتاع فقط ، ويصل الأمر بالرومانسيين الى أن يعتبروه افرازا تلقائيا يستهدف الجمال فقط .

ولكن ثمة شعراء من هؤلاء كشلى يقدمون الفائدة ، ويأتى يتيس ليقرر أن الجمال الشعري الحقيقى هو أن يحدث باسم الانسانية لا باسم وطنه فقط . ثم يختلف الشعراء بعد ذلك بين أن يجعلوا الجمال شيئا خاصا بالشكل ، أو جزءا من الموضوع . وقد انتهى النقاد تقريبا الى أن الشعر - مهما يكن لونه - يصدر عن جبرية تكمن فى اللاوعى وعن تنظيم واع يتدرب عليه ، والجمال من ثم معرفة حسية تحدد العلاقة بين الفهم الشعرى والمظاهر الحضارية من صناعة ودين وعلم .

وهكذا يلتوى بنا الأمر فى تقصى استاطيقا الأدب ، فلا عجب أن يقول اناتول فرانس بعد هذا ان علم الجمال لا يمكن أن يقف على أساس متين ! كان هذا قرب نهاية القرن التاسع عشر ، وكانت الحياة الأدبية كلها فى الغرب وفى الشرق العربى تقرر - رغم كل ما قدمه الجماليون - أنه ليس ثمة قواعد فى الاستاطيقا يجمع على التسليم بها الاغلب .



وفى القرن العشرين ارتبط الجمال بالمضمون ، وكانت نظرية التحام الشكل بالمحتوى ، التحاما عضويا قد استقر عليها أغلب الأدباء . وكان من السهل على أى أديب ابتداء من دوستوفسكى حتى هنرى ميلر ، ومن إبسن حتى صمويل بيكيت ، ومن اليوت حتى أودن<sup>(١)</sup> أن يحطم شكليات العمل الأدبى باعتبار أن هدفه الجمالى هو أن يفكر ويشعر ويؤثر بلا قيود ، ذلك أن قضايا انسان هذا القرن لا يتسع لها الشكل التقليدى للعمل الأدبى .

اذن فقد انهار الشكل الجميل وبقي المحتوى ، وعن طريق موقف الأديب يحس الناقد أنه يعبر فقط . . يرسم يوطوبياه . . يحدد معنى أن يعيش كما ينبغى أن يعيش ، وهذه هى الجمالية الجديدة !

نعم قد نجد بول فاليرى - وهو أحد شيوخ المحدثين - يصرح بأنه لا يكاد ينظم أية قصيدة حتى يحس كأنه أمام مشكلة هندسية<sup>(٢)</sup> . وقد نجد كازانتزاكس ، وسومرست موم ، والبرتو مورافيا ودرنات وفروست ، إلا أن هؤلاء بقايا الجيل العظيم الذى يعنى بالتكنيك ويرفض اهدار الجمال الشكلى فى سبيل إبراز المضمون .

وفى الشرق العربى يتقبل الأدباء هذه القفزات بحذر فى أول الأمر ، فنجد الرواد من الأدباء يصطنعون الأناقة الشكلية ، بل قد يهدرون قيمة المحتوى فى سبيل تحسينات الأسلوب . إلا أن الحرب العالمية الثانية لاتكاد تنتهى حتى يتفتحوا على الاتجاهات الحديثة فى الرسم والموسيقى والأدب ، بل لعل ما أصاب الحياة العربية نفسها من هزات قد أذن للأدب أن ينحرف عن اتجاهاته التقليدية .

فقد تحرر الفنان العربى من أسر الاقطاع والمستبدين ، ولكنه قوبل بأزمة العصر المتفشية ، وراح يعيش الصراع الذى عصفت بأغلب قيمه ومنها قيم الجمال التى لم تعد ترتبط بظواهر الأشكال . وفضلا عن ذلك فقد تعمق أبحاث برجسون فيما يتعلق بالإدراك الفريزى ، وتكشفت له

(١) فى سنة ١٩٥٠ أصدر « نونات » Nones وقد تخلص من الشكلية المحكمة

ومن أخطار الأسلوب المنطق .

(٢) من رأى هذا الشاعر أن علم الجمال القديم والتقليدى قائم على أصول جدلية بدنة . راجع كتابه « الحلق الفنى وتاملات فى الفن » وهو مناقشات مع أقطاب الأدب والفن ترجمة يدعى الكسم - منشورات الرواد بمشق .

نظريات جديدة في الطاقة بعد نسبية أينشتاين ، وشاهد غزو الفضاء ،  
وأدرك بحسده أنه يعيش تجارب ذات عمق جديد وإيقاع فريد !

لهذا كله اندفعت عجلة الأدب اندفاعاً عنيفة ، وإذا الشعر يتخلص  
من شكلية التحليل وتقنيته ، ويستعين بالأساطير كقيمة تعبيرية لها  
مدلولاتها الجمالية الخاصة ، وبطالب بالموقف الذي ينبع عن فلسفة  
متمثلة لا مقولات مهوشة .

ومن أبرز شعراء المضمون - وهم أصحاب الشعر المرسل الذي يهاجه  
بقايا شيوخ العصر - بدر السياب وصلاح عبد الصبور وخليل حاوي  
ورفيق خوري وخليل الخوري ومعين بسيسو وكاظم جواد والبياتي  
وأدونيس ( علي أحمد سعيد ) ويوسف الخال .

أما الأمر في القصة فنون ذلك ، وباستثناء نجيب محفوظ في أعماله  
الخمسة الأخيرة (١) لم يظهر سوى غسان كنفاني وسهيل أديس . والآخر  
أحد عشاق الوجودية ويحتلدهم في رصانة ، وقد جاءت روايته « أصابعنا  
التي تحترق » صورة جديدة تشبه « الماندرن » التي كتبها سيمون  
دي بوفوار وقد بينا ذلك .

وفيما عدا هؤلاء الثلاثة تقريباً لا نرى واحداً ككامل يكتب مثل  
« السقطه » ولا واحداً كهنري ميلر يرفض أن « يمتع » القارئ أو « يفيد » .  
بل ربما صارحه بأنه لا يريد إلا أن يثير اشمئزازه !

ومع ذلك فثمة جمال فيما يكتبون ، والجمال ليس في الشكل وإنما  
هو في المضمون ، وفي أعماقه التي يكشفها بغفوية وسماحة .

وأما في المسرحية فيبرز توفيق الحكيم .. ربما عن أصالة ، وربما  
عن تقليد ، غير أن روح العصر تشفع له في التخلص من صياغة الدراما  
الموروثة ؛ فهو يكتب « ياطالع الشجرة » ويكتب « رحلة صيد » و « رحلة  
قطار » فإذا هي شيء يقترب أحياناً مما يكتبه بيكيت ويونسكو ، وإذا  
بعضها يوشك أن يكون قصة قصيرة لها الإطار الدرامي الغريب .

والجمال بعد ليس في الشكل ، ولكننا نجده في ذهنيات الحكيم ،  
أو في المسائل الصراعية التي يثيرها . غير أنني لست أدري من سواه يكتب  
الدراما على هذا النحو الجديد ، ولكنها من غير شك لو أخذت بمقاييس  
الاستاطيقا التقليدية لبانت بالفشل !

---

(١) أولاد حارتنا ، اللص والكلاب ، اللسان والحريف ، الطريق ، الشحاذ .

وبعد .. فهل نحن بحاجة الى أن نعيد القول في الأسس الجمالية  
لأدبنا ؟

لقد فصلنا القول فيها قبل أن تظهر الآداب العالمية وبيننا علاقتها  
بالسيكولوجية الأرسطية ، وحددنا النقط التي التقى عندها العرب  
والغربيون جميعا . كما شرحنا القيم أو موازين النقد من خلال المعتقدات  
الجمالية التي سادت مختلف العصور ، وانتهينا - عندما انقطع العرب  
عن دور القيادة - الى أن آراء روسو قد دفعت بعجلة الفنون الى أمام ،  
ولكنها لم تستطع أن تبعد الفنانين عن آراء الاغريق واللاتين في الجمال .

على أن تحول الكون من ثباته الى ديناميته الدائبة ، واضطراب انسان  
القرن العشرين الى أن يعيد النظر في موقفه الفكرى على أساس هذا  
الطوارئ ، وتحول اتجاهات العلم بحيث تجعل الانسان خالقا .. كل  
أولئك عمل على أن يكيف جمالية العصر بأسلوب يبعد عن أسلوب  
القدماء ، وكان من أبرز سمات تلك الجمالية تغيير الايقاع وتحطيم الشكل  
الأدبى المألوف .

وقد استطاع الفنان العربى الذى فاته قطار التطور خلال عصور  
الانحطاط أن يستعيد - فى القرن العشرين - قدرته على الخلق الأدبى  
بنفس طاقات العصر ، وبحيث يجد الناقد سهولة فى أخذه باستاتيقيات  
المضمون ، ومن ثم نرانا مضطربين الى أن نختم الفصل بهذه المقالة التى  
تبدو محزنة : ان استاتيقيتنا اليوم لم يعد لها الا بعض ملامح هزيلة للفهم  
العربى للاستاتيكا ، وأما روحها وأكثر أطرافها فمستورد من الغرب ،  
وليس هذا يدل على افلاس ما ولكنه يدل على أننا نعيش عصر التلاحم  
الفكرى والفنى جميعا !

## الفصل الثانى

### فكرة الالهام فى الشعر

(١)

منذ قديم والمشكلة القائمة بين نقاد الأدب تدور حول الكشف عن حقيقة الصلة بين الفن والحياة . يريدون أن يحددوا دور هذا النوع من انتاج فى المجال الانسانى ، ويقارنوا بين ما يقدمه شاعر مثلاً وما يقدمه اقتصادى له أسلوبه فى تطبيق مذهبه التعاونى .

ان عرضاً سريعاً لماهية الفن ، وتحديد درجة المعرفة الكامنة فيه ، وتقييم آثاره المترتبة على تطبيقه ، وبسط ما دار حول أسباب بقائه ، وتمييز مراكز نشاطه وابداعه . ان كل أولئك يوقعنا فى كثير من المبهات بحيث يستطيع زاعم أن يقول فى يسر : الفن سر من أسرار الحياة ! ولكن المنصف يأبى الا أن يقارن بين فكرة وفكرة ، ويوازن بين رأى ورأى ، ويزيل ما قد يقوم بين من يرى الفن وحياً أو معجزة الهام ومن يراه رأياً أو عملية إرادة .

لقد انتهى أصحاب النظرية الرومانسية الى أن الفنان نبى عجيب ، يصدر عن قوة خفية ويفرض على المجتمع نتاجاً معجزاً ، وأيد تلك النظرية فى نواح كثيرة برجسون فى كتابه « الضحك » فقال : نفس الفنان البكر تجعل للعالم نظرية فردية ساذجة ! وأما الواقعيون فقد رفضوا هذه النظرية ، واختلّفوا فى درجات رفضهم ، وانتهى بعضهم الى مقررات جامدة . بينما توسط البعض الآخر حين قال ما قاله كيسلرنج : الفن رباط بين الفكر والاحساس .

وبتحديد دائرة البحث بالشعر نرى ذلك التباين بوضوح ، ونلمح التعارض الشديد بين ما يذهب اليه افلاطون وما اقدم عليه امبادوقليس.. بين أن يكون الشعر فيضاً أو هدياناً وبين أن يكون أفكاراً محددة وفلسفة موضوعية ، بل نلمحه في معاصرنا بين ما يقرره شاعر كنزار في مقدمة ديوانه « طفولة نهد » وما يدعو اليه ناقد كمحمود العالم ، وعلى وجه ما ينهض الخلاف هائلاً بين الآمدى وقدامة في النقد العربي .

وفي مختلف الكتب التي تعرض للنقد تعالج مشكلة الابداع ، وأخبار الشعراء تتردد فيها مفاتيح هذه المشكلة ، فنرى من قريب آثار معارك خصبة لا تزال الى هذا الوقت هم من يهتم . وقد استطاع ابن قتيبة الناقد العربي المتقدم أن يحدد جوانب من مقومات العملية الشعرية في مقدمة كتابه « الشعر والشعراء » فكان عمله اسهاماً في معركة فنيّة رائعة . ولقد هدته تجاربه الى أن قسم الشعر اربعة اضراب ، وقسم الشعراء الى متكلف والى مطبوع . وجعل للشاعر المجيد منهجاً لا يخرج به عما سنه الأولون . فليس يحق له مثلاً أن يقف على منزل عامر لأن الأولين وقفوا على المنزل الدائر ، ولا يجوز له أن يرحل على حمار لأن المتقدمين ركبوا الناقة ، ومن المستهجن أن يقطع الى الممدوح مغاى الورد والآس لأن الجاهليين جروا على منابت العراوة والشيخ .

هذه النظرية التقريرية تفننا على حقيقة عملية الخلق في الشعر وتؤكد أن هذا الفن في حقيقته شيء يمكن أن يصاغ على نحو معين . ولكن المثير أن يعدل في تطبيقه عن هذه النتيجة ويقصر أنه وإن كانت ثمة دواع تحت البطىء وتدفع المتكلف فلا يزال الشاعر المطبوع هو الأثير عنده ، والمطبوع في اعتباره هو الذى يقول الشعر وكأنه يرتجل . ومن هنا تخلف عنده شاعر كزهير أو شاعر كالخطيبة لأنهما كانا ينقحسان شعرهما ويعملان فيه العقل (١) .

والواقع أن ابن قتيبة وقد كان وليد هذه البلبلة الفنية لحص قضايا مسددة الى صميم نظرية النقد حتى القرن الثالث الهجرى ، بينما تفاوت الشعراء فى عملية التنقيح والتحكيك على ما يقول قداماؤنا ، وهم فى كل وقت لا ينون يستعينون على ما يثير قبل أن يكون التعبير . وقد روى ابن رشيّق أن الشاعر « وان كان فحلاً حاذقاً مبرزاً مقدماً » فلا بد له من دواعي الاثارة اللازمة ، وقد كان الفرزدق وهو فحسل مضر فى زمانه يقول : تمر على الساعة وقلع الضرس من أضراسي أهون على من عمل

---

(١) راجع صفحة ٢٢ ، ٢٣ من المقدمة ط . المطبع سنة ١٩٦٤

بيت من الشعر (١) والمعروف عن ذلك الشاعر أنه كان في حالات الارهاص يركب ناقته ويطوف بها الأودية منفردا . وقد اعتاد جرير أن يقول شعره ليلا ، وقد يشرب النبيذ ، وقد يعلو السطح وحده فيضطجع ويغطي رأسه . وقيل لأبي نواس : كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر ؟ فقال : أشرب حتى اذا كنت أطيب ما أكون نفسا بين الصاحي والسكران صنعت وقد داخلني النشاط وهزنتي الأريحية (٢) .

ووراء ذلك كله عمليات ارادية تظهر بخاصة في الدور الذي كان يلعبه الفرزدق في أداة شعره ، وسنرى بعد دور اللغة في عملية التقويم، فكان كمن ينحت في صخر ! كما تظهر في دعوة أبي نواس المرسومة لقهر العرب في ظل الشعوبية المدمرة ، وفي تكييف بشار نفسه الشاعرة اذا خاطب بالشعر خادمته ربابة أو حبيبته عبدة أو ممدوحة الخليفة . والأمر على أي حال يدل على أن الشاعر لم يكن يستعين بطبعه فحسب، بل كذلك كان يفكر ويجهد ويكد ويتدرب على أسباب الاجادة . ولاشك أن مجرد النظر في حياة هؤلاء الرجال وفي الامكانيات الفنية التي أتاحت لهم وفي طريق تقديهم للقصيد بكم معين من المال (٣) ، وفي اعتبارهم الشعر أداة منتجة يقدر عليها صاحب الاستعداد . . الواقع أن ذلك كله يدفعا لأول وهلة الى أن نعتبر الشاعر رجلا عاديا وليس هذا النبي العجيب الذي يتلقى الوحي من عالم خفي مجهول .

لقد حدثونا عن شياطين الشعر في ترائنا العربي ، وحدثونا عن ربات القصيد في تراث الغرب ، وقالوا ما قالوا ليضفوا على الشعراء حالات من التقدير والتقدير (٤) . ولو قد اخلصوا من ذلك كله الى حقيقة طبيعة الشعراء والى دورهم في الحياة لأدركوا أنهم في تعبيرهم كانوا يستجيبون لحاجات مادية وأنهم ليسوا هذا الكائن الذي يقول عنه على محمود طه :

**هبط الأرض كالشعاع السني بعضا سحر وقلب نبي**

تلك حقيقة يقرها نتاج شعرائنا على مر العصور حتى أيامنا هذه . نراها في أعمال أبي العلاء الكبيرة ، وفي معارضات شوقي المختلفة ، وفي سبحات محمود حسن إسماعيل ، وفي شطحات أصحاب الشعر المرسل الذين يستوحون تموزا .

(١) المدة ١ : ١٣٦ ط هندية سنة ١٩٢٥ هـ

(٢) السابق ١ : ١٣٠

(٣) راجع على سبيل المثال الأثافي ٣ : ٢٢١ ط . دار الكتب سنة

١٩٢٩ هـ

(٤) مر بنا أن أفلاطون كان يرى بعض الشعراء يلهمون ، فهم أبواق الآلهة .

وليس ثم ما يضيق ، مادام الأمر لا يخرج بالشاعر الى حد الافتعال . وقد كان شعراء أوروبا الكبار لا يجدون عيبا في أن يصرحوا بحقيقة التكلف الفني . . كان بول فاليري يقرر في بساطة أنه اعتاد انقياض حسه الفني في استيعابه المسائل العقلية التي ربما تكون فلسفية بحيث أصبحت محصلاته العقلية تفرض نفسها على نتاجه الأدبي ، ولم يغفل هو عن تلك الحقيقة . بل لقد اعترف بها وعرض لها في مشكلة طرحها للبحث على هذا النحو : ما حقيقة دور العقل في الناحية التطبيقية للفن ! وفي اجابته المحددة الواضحة صرح بأن انفعال الفنان يمكن أن يكون نتيجة أسباب ذهنية خالصة . ومن هنا استطاع في كل وقت أن ينفذ بمحصله الذهني الى مجال الأدب .

وأما كيتس فعلى الرغم من أنه عاش حياته ملء احساس دفاق فانه لم يخرج بالشعر عن كونه حرفة لها مقومات كل الحرف من تمرس وكد ومهارات وأسباب ، والذين يرون مسودات قصائده وما فيها من تخطيط وشطب وتعديل يحسون فداحة ذلك الجهد الذي اعتاد أن يبذله في بناء عمله الفني . بل ربما لم يكن يواتيه الانفعال إلا بعد اطلاعه على عمل لشيكسبير فيخطط ويهش ويضع الأقواس وهكذا (١) . وكان شلي يندفع دائما وفي تعمد الى التعبير عن نظرات فكرية لم يكن الشعر يحتملها ، وانما يدعو اليها عقل واع وتصميم يقظ ، وأصبح الشعر عنده تمييزا عن فكرة فلسفية أو دعوة الى اصلاح ، برغم اعتباره الشعراء كهنة يتلقون الوحي الخفي ، واعترافه هو من ناحية أخرى بأنه لا يريد أن يكرس نتاجه الشعري من أجل هدف اجتماعي معين (٢) . وهكذا . . .

اتجاهات وآراء تجعل من عملية الخلق الفني حالة خاصة مبهمة وتهم للفنان صفة الاستطاعة فيكون حيناً نبياً أو كاهناً وحيناً آخر صناعاً مبدعاً ، وإلّا الأمر بعدد يشير عدة مشكلات من قيمة الفن من حيث هو ظاهرة اجتماعية .

## ( ٢ )

فلنبداً من حيث وقف ماتيو أرنولد ( ١٨٢٢ - ١٨٨٨ ) فقد انتهى هذا الناقد الانجليزي الى أن الفكرة هي أساس كل شيء في الشعر (٣) ،

(١) اقرأ الاسس النفسية للإبداع الفني ص ٤٢ ط . دار المعارف سنة

١٩٥١

(٢) يراجع هنا مقاله لويس موس في بروميثيوس طليقا ص ٥٧ وما قالته البرابيت ذرو في « الشعر كيف نفهمه وننقلوه » ٢٦ ، ٣٧ ط . مينة بيروت سنة ١٩٧١

(٣) The function of Criticism هذا ويتحدث هو بكنز عن العقل في الشعر

وتزوجه بالقصة .

ولذلك يمكن أن نزيل كثيرا من الإبهام وسوء التأويل فى مجال الانفعال ،  
بل ربما يمكن أن نضع أيدينا على معانم واضحة فى الفلسفة الجمالية ،  
وربما بتحديد هذه الفكرة يستطيع الناقد أن يستعيد عملية البناء الفنى  
بأدنا بالخطوة الأولى الفاضلة التى يعرفها الشعراء جميعا وهى الاستعداد  
النفسى للتعبير فى صورة انفعال لا ينزع الى أية صورة محددة .  
بم نستطيع أن نسمى تلك الظاهرة ؟

أفلاطون يسميها - كما رأينا - الهاما لأنها تعد له ما يحاكى به أى  
تمنحه الجزئيات التى تكون له « الشيء » للمتنصور بلا مجهود وبلا تعب ،  
وذلك هو الإيحاء المقدس منبع الشعر البعيد عن حياة البشر .

وشوبنهاور يعدها إثارة مياغثة ، أو شيئا كالوحي يفقد النفس  
قيادها ويطمس كل ماعدا ما يستحضره .

واينشتين يراها بزوغا فجائيا للوعى الباطن ، ليكون التداعى الكامن  
الذى ينطلق فى حدود طاقات الفنان .

والواقعيون يعتبرونها القوة التى تطلق من عقالها عناصر الانفعال فى  
استجابات لحاجات مجتمعة مختلفة .

وقدماؤنا العرب جعلوها شهوة تعين على النظم فى ساعة نشاط  
فكرى ، وقد نصح أبو تمام تلميذه البحتري بأن يجعل هذه الشهوة  
ذريعة الى القول لأن الشهوة نعم المعين !

تسميات كثيرة تلتقى وتفرق ، وتقرب من الحقيقة وتبتعد عنها ،  
ولكنها لا تصل الى المقصود بيسر ، بل هى فى كثير من جوانبها لا تكفى  
لأن تكون الخطوة الموفقة الى النتائج . ولو قد نزلنا بالشاعر عن مكانته  
التي اعتاد الناس أن يرفعوه إليها ، والتي يصير هو على أن يظل  
فيها ، لو قد فعنا ذلك قللنا أنها نقطة البدء للكلام ، فإذا راعينا ظروفه  
من حيث اختلافه عن الناس بقدرته على التعبير الموقع قلنا أنها « الحال  
الشعري » التى تسبق الإبداع مباشرة .

لقد ورد ذلك الاصطلاح فى كتب كثير من النقاد ، ولكن دون أن  
يقرن بالنشاط الذهني الذى يحسب حساب التأثيرات الخارجية ،  
أيا ما كانت هذه التأثيرات . أنها مشكلة فى التكيف تطرح نفسها على  
الشاعر باعتباره بشرا يتحدث الى بشر ، ومن هنا لا تقبل فكرة ألوحى  
أو الإلهام أو البزوغ المقدس أو أى شيء يمكن أن يجعل النتائج الشعري  
أفرازا تلقائيا أو رشحا طبيعيا لزاج الشاعر ، بل من هنا أيضا ندرك



ادراكا قويا ان الشاعر يجب ان يخرج بعلمه في صورة متعمدة لا يمكن ان تكون مجرد انعكاس فطري أو غريزي للانفعال .

وكذا نصل الى هذه الحقيقة التي قد لا تعجب الكثيرين وهي أن خاصة «الغنية» - بتلك الاعتبارات المشروطة - ليست في الواقع إلا مهنة يباشرها الشاعر كما يباشر أية مهنة أخرى : مهنة يكتب لها التوفيق اذا سبقت بالحالة الشعرية هادفة الانتقال من المجال الروحي الى المجال الزمني في دينامية الابداع .

على أن ذلك أمر لانستطيع ان نزجيه ازجاء وثم من يؤلمه اعتبار الفن مهنة . بل ربما اذا كان مؤمنا برأى الفرويديين في ربط الابداع بالحلم برغم ما بين الحلق والرؤيا من فرق ما بين التفتيت والتكثيف .. نقول اذا كان مؤمنا بذلك فانه سيزدري الحالة الشعرية التي تركز الطاقة في اتجاه معين لانها ستصبح عملية واعية لاستبعاد اصولها من اللاشعور الفطري ، ونسي أو تناسى ان هناك كثيرين يهيئون تلك الحالة بأسباب كثيرة . فكان واحد كبودلير لا ينتج الا بعد أن يرتقى في أحضان موسى دمية ، وكان واحد كأي نواس لا يقول قصيدة الا اذا سكر (١) . وما أكثر من نعرف من الشعراء الذين يتعاطون الوان المخدرات قبل أن يقدموا على الابداع ؟

وقد يحق لنا أن نتكلم عن تطور عملية اخراج النتاج وبعشه من الانفعالية الى المجال الزمني . ان هذا عسير ، لأن لكل شاعر وسائله وعناصر مغرياته ، وتلك تؤثر في الفايات وتكيف الانتاج ، ولكن المهم فيها هو مدى خضوع الشاعر للصور اللغوية ودرجة تأثره بالأشكال اللفظية المتواترة .

تلك هي المشكلة ، فان الحال الشعرية وما صاحبها من توقد ذهني وايقاعية ملحة تسرع الى قوالب مألوفة محددة بجاذبيتها الموسيقية ، ومحددة بصداها في النفوس ، وكذلك بمضمونها المقرر .

والشاعر الكبير هو الذي يلتفت لتلك المشكلة اشد الالتفات ، ويحرص على الا يجعل لانفعاله هذه القوالب المكرورة .. بل قد يكون له قاموسه التعبيري الخاص به من غير أن يجتر الصور اللغوية التي عرض لها من قبل . فكم من شعراء فكوا حصار اللغة وتحالوا على الخروج

---

(١) تؤكد الاخبار أن جريرا لم يقل باثيته الشهيرة التي سماها المنصورة والدائمة الا بعد أن شرب النبيذ ، وفي القصيدة بيت « ففض الطرف اذك من نير »

من نطاق الموروث ، ولم يكن عملهم فى الواقع الا تأييدا لنبد الفكرة القائلة  
بالافراز التلقائى فى الابداع !

وعلى ذلك فان الصورة على هذا النحو استعداد نفسى ، وإيقاع  
لغوى يقتضئ المعالم قطعة قطعة ، تصوغها الكلمات وتسويها المقاطع ،  
وقد يعرض عارض او تثب فكرة طارئة فيزول بيت ويبدل شطر ، ولكن  
ثمة نفمة تتطلب بيتا ليتم التوافق التوقيعى ، فليكن . وهذه الكلمة ثقيلة  
فلا بد من غيرها ، والتعبير الذى قصده يوما هو فى حاجة اليه هنا فلا  
ضير من أن يحتال له . وكذا ينمو العمل ، ولا يكاد ينتهى منه الشاعر حتى  
يعود اليه - بدم بارد - ليفكر فيه وينقحه ويهذب ويحذف منه او يضيف  
اليه سائلا نفسه فى كل وقت : ما مدى التوافق بين تجربته فى المجال  
الروحي وبين صورتها اللغوية فى المجال الزمنى ؟ فاذا انتهى من الاجابة  
راح يسأل : الى اى مدى سيقبل الناس نتاجه ؟ ألم يجهد نفسه ليقدم  
عملا لا يحرقه الاستعمال الاجتماعى ؟ وسيكون تساؤله هذا باعثا آخر  
لاعادة التنقيح والتحكيك .

### (٣)

على هذا الضوء يمكن لنا أن نرى رأيا فى شعر الطليعة التى تحمل  
صعب الفن القولى ، وتغار على نتاجها أن يخذش أو ينال منه المفرضون  
وقد قرئ فى أفئدة شعراء هذه الفئة أنهم أبناء الكلمة الموقعة تفقدهم بلا ارادة  
وبلا حافز الا ان يكون حاجة تنبثق من الذى يعيشون فيه ومن  
الوفاء أن يستجيبوا له ، فالعملية لا ارادية وهم بوتقة التجارب تصاغ  
فيها الاهداف البائية !

الى اى مدى صادقون ؟

أهم أوفياء الى موقفهم المجتمعى أم أكثر وفاء للالتزامات الفن ؟

وكيف اختلفوا عن القدماء او على الأقل كيف تمايز أصحاب الشعر  
المرسل منهم عن الممودين ؟

ان شاعرا كثرار قبائى اشهر نموذج للشاعر الحديث يمكن أن يعطينا  
الجواب ، وليكن من يكون ، مطبوعا أو صناعا فالامر ينتهى دائما الى غيرما  
يرى هو نفسه ازاء الشعر « هذا إنشريط الباهر النسدى من المعانى  
والاصباغ والصور ، والدندنة المنفومة » (١) والذى يستقبل دائما عن

---

(١) من كلامه فى مقدمة ديوانه « غزوة نهـ » ١٤ ط - القاهرة سنة ١٩٤٨ )

طريق الإدراك الحدسي حتى ليلتقى بكثيرين منهم جاك ماريان أحد  
أعمدة الفلسفة الحديثة والفن في فرنسا (١) .

لقد أصدر عام ١٩٤٤ أول مجموعة شعرية له بعنوان « قالت لي  
السمراء » . وعلى الرغم من أنها صادفت نجاحا ولفتت اليه الأنظار  
دون أن يربطه أحد برمزي لبنان - ولا سيما سعيد عقل - فقد أقبل  
عليها منقحا ومعدلا في كثير من قصائدها ليظهر بها مرة ثانية عام ١٩٥٧  
جميلة آسرة .

ثلاث عشرة سنة مرت ظفر الشاعر خلالها بشهرة لم يظفر بها شاعر  
حديث ، إلا أن هذا إلى جانب أخذه بمبدأ الحدس الشعري والافرار له  
بأنه « لا يتكلف صناعة الشعر تكلفا » كما يقول منير العجلاني (٢) لم يمنعه  
من أن يحذف ويضيف ، مصطنعا عقله وإرادته من غير شك ، ومحتكما  
إلى ذوق شعري اكتسبه من خلال تجاربه المتصلة في الإبداع .

فالشعر أذن طبع ومهارة ، ولكنه ليس ملهما يلح علينا أن نقرأ بلا  
فكر ، ونقف في محراب أبولو موقف المتعبد !

ويظهر ذلك تماما فيما أقدم عليه عندما رأى - وهو في قصة  
شهرته - أن ثمة نفرا سبقوه إلى القضايا الانسانية والعربية . لقد  
أبى أن يتخلف عنهم ، وتقدم في نقطة تامة إلى الميدان مقدما « قصة  
راشيل » و « خبز وحشيش وقمر » و « من شاعر سوري إلى مواطن  
أمريكي » (٣) .

وفي هذا ولتسمه شعر الموقف ، لم يكن خالصا إلى طبعه ، بل  
لم يستطع أن يكون في المستوى الفني الإرادي الذي ظهر في ديوانه  
« قالت لي السمراء » بعد تعديله ، وكأنه فقد عنصر الاثارة الحقيقي أو قل  
كانه ضيع في ميدان لا يعرف حدوده . انه يحلق عندما يتناول المرأة  
بجمالها وجسدها ، ويهوى إذا حاول أن يتطلع إلى غيرها . بل لعله في  
قصيدته « خبز وقمر وحشيش » كان يحتذى صلاح عبد الصبور في  
قصيدته « الناس في بلادي » وظهر برغم توفيقه الرائع طفيليا .

---

(١) راجع ما كتبه عن الحدس الفكري في كتابه  
Creative intuition in art and poetry; P. 98-105, New York, 1955.

(٢) قالت لي السمراء ١٠ أو ج (ط) بيروت سنة ١٩٥٧

(٣) كان صلاح عبد الصبور قد كتب « الناس في بلادي » وعبد الرحمن الشوقري  
« رسالة إلى ترومان » وعلى الحلي قصائد حارة عن فلسطين والجزائر .

وأما قصيدته « من شاعر سورى الى مواطن أمريكى » فقد جاءت عجيبة البناء متهاكمة الوزن ، على الرغم من انها لا تفتقد خصوبته دائما . وبدل على افتعاله فيها حديثه الثرى عن هندى او كلاهما ورئيس البيت الأبيض وتفرقة اللون وعقلية السمسار واغراءات الدولار ومغامرات الاسطول السادس ومساعى هندرسون ونحو ذلك .

فاذا عدلنا الى ما تخصص فيه لا نحس تماما أن الشعر عنده ضرب من الالهام ولا نراه مجرد نفس ملحنة كما يزعم هو ، ولكن نراه صنعة لطيفة كما يقول القدماء ، ، وآية هذا قصيدته « رسالة حب صغيرة » يقول فيها :

حبيتى لى شىء كثير  
أقوله لى شىء كثير

فترى ثمة معاناة ظاهرة فى ارساء قواعد البيت ، وكان التكرار يكون مستحبا لو اقتضته حاجة خاصة حتى وان كان هذه الحاجة مجرد هندسة لفظية على ما يظهر فى قوله :

من اين يا غالىتى ابتدى  
وكل ما فيك امر امر

التوكيد اللفظى هنا مستحب شيئا ما ، ولكنه فى البيت الاول يدل على افتعال سمج ، ويبلغ هذا الافتعال اقصاه عندما يقول فى آخر بيت بالقصيدة :

ماذا تصير الأرض لو لم تكن  
لو لم تكن عينك ماذا تصير

ان هذا البيت لا يمكن ان يكون كهرة نفسية ، ولا يمكن ان يكون افرازا تلقائيا - فنفس نزار اجمل منه مرات - كذلك لا يمكن ان يظهر فيه أكثر من شىء يشبه الملاحظة التى كررها القدماء .

\*\*\*

وندع نزارا الى الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتى فنرى ان تذذبه بين شتى الاتجاهات القومية والسياسية كان يكشف عن طبيعته ، وعن ارتباط عملية الابداع عنده بطلب مادى يكيفها على النحو الذى يريده له غيره .

هو يذكرني بيوسف الخال من حيث البداية المشرقة على دنيا العرب (١) ولكنه ينحرف مثله مرات وان يكن لا يبدو ممرا حتى كانه مجرد باحث عن موقف او في السبيل الى تكوين ايدولوجية يسارية معتدلة تريد ان تعانق الانسانية والعروبة والماركسية والوجودية معا . وليس يعنينا مدى توفيقه او تعثره ، فان من المؤكد انه استرد أخيرا وجهه العربي ، ولكن الشعر الذي أنشده وينشده برغم ما فيه من صدق بطريقة ينم عن انه ارادة وحرفة . ولقد تمكن بهتسيمه الجملة العربية واقتباسه من اصحاب الفكر - ايا كان لونهم - أن يلعب دورا لا بأس به في اثراء قصيدة الشعر المرسل ، يقول في اغنية الى يافا :

وعلى قهلبك غيمة تبكي  
وخفائش يطير  
قللوا وفي عينيك يحتضر النهار  
وتجف - رغم تماسة القلب - الدموع  
قللوا : تمتع من شميم  
عرار تجسد يا رفيق  
فبكيت من عسوى  
فلما بعد الشلية من عرار  
فلباب أوصده يهوذا ...

الوحدة من « الكامل » وهو بحر ثرى الحركات والشاعر لا يرضى من ذلك ، ومن ثم يعتمد قطعها بين سطر وسطر . وفي السياق يزجى الاعتراض موزعا لتتم عملية التشتيت الذهني فلا يتنبه القارئ الى النغم الهادر . ومن هنا نستطيع ان نعلم لماذا لم يتبع المضاف اليه بالمضاف عندما وقف عند « شميم » ولماذا كرر « قالوا » ليسوق البيت القديم في صورته الجديدة . وبدل ديوانه « النار والكلمات » المفعم بروح السخبط على ذلك تماما ، فهو لا يزال يهشم الجملة عن طريق التقديم والتأخير وهو يزجى الاعتراضات ويقسم التفعيلة أو يطولها بالتدليل - حتى وأن كانت في العروض التقليدية لا تدل كمتفعلن - فضلا عن الاقتباسات التي تعتمد الى الشعر العربي القديم ، ولكن يجب أن نذكر انه أصبح يحصر على أن يكون هناك روى ربما تقتضيه حلالة الجرس .

(١) بدأ رومانسيا على ما يدل عليه ديوانه الأول « ملائكة وشياطين » الذي أصدره سنة ١٩٥٠ . وعلى الأيام تلونت رومانسيته بحاجاته وحاجات العصر والمجتمع ، وبدأ في نهاية الأمر واحدا من الذين آلوا على أنفسهم الإصلاح والكفاح .

وأما صلاح عبد الصبور فسوف نرى فيما بعد أنه فى أخذه بالأسلوب الكلاسيكى أولا ثم التزامه وحدة التفعيلة مع تركه التقريرية الجامدة ورغبته فى كتم صخب التفعيلات والعزوف عن الصياغة العادية ، قد تردد فيما تردد فيه نزار وغيره من أصحاب الشعر المرسل . وكان عمله - ولا يزال - صورة من المعاناة الرشيدة لبناء القصيدة الجديدة ، مستعينا بكل تراث أمته ، ومسترشدا بثقافة الجيل وهو يتكى على أسس طير وحكايات وشعارات شعبية .

فإذا تركناه الى الشاعر الذى يعتبر فى رأى أحد المحدثين على الرغم من انتمائه كعمودى الى الجيل الماضى .. اعنى اذا تركناه الى الشاعر سعيد عقل الذى تمتاز أعماله الأخيرة تهندسية بغلب عليها الفكر ، فإننا نجد هزاج بين العقل والاحساس فى سيفونية رائعة ، ويكون الشعر العظيم الذى يشير ويغيب معا !

لا أريد أن أحيل الى ديوانه « رندلى » فان « أجمل منك » الذى صدر عام ١٩٦٠ أولى ، على الأقل من حيث أنه صدر والقصيدة المرسلة تريد أن تستوى على قدميها أو تريد أن تغير على معانيه كما أغارت من قبل على هندسياته الأنيقة .

أما النموذج الذى نستشهد به فلا نموذج ، لأن معظم شعره نمط فريد ، لتناسق ما يقدمه المنطق والعاطفة ، والعقل والقلب .



وقبل أن نتوقف نريد أن نشير الى أحد الكبار الذين أسهموا فى بناء قصيدة الشعر العربى الحديث ، وهو محمود حسن إسماعيل ، دون أن نفصل بين أعماله الكثيرة التى تبدأ بديوانه « أغاني الكوخ » وتقف حتى الآن عند ديوانه « قاب قوسين » فكلها فى نزعاتها التصويرية التى تختلط فيها معطيات الحواس بالذهنيات تقرر أنها مزاجية عاقلة بين الإرادة والطبع وبين المعاشاة الإيجابية والتأمل ، وبين النظر الذهنى والتجربة العملية ، فإذا جعلنا الفكرة التى تقرر أن الشعر فى جوهره الفاظ ومجاز ونسق موسيقى قاعدة للمناقشة رأينا أنه خير من يعرف قيمة الكلمة فى منزعه التصويرى .. يعرفها واعيا مفردة ، ويعرفها مزدوجة ، ويعرفها منعومة ومكررة ومتداولة وخاصة وحسية ومجردة ، ومن هنا يمتلىء شعره بالفاظ الرق والقيد والسلاسل والشوى والجاد وهذا يدل على شاعر يبحث عن الحرية : كما تدور فيه الفاظ الخطو والهز والامتداد والاجتياح والتغير - وهذا يدل على شاعر يدمو الى

السير الملح - ثم تدور الفاظ الصلاة والصفاء والنور والسر والوجد والتاب والضراعة والشفاعة لتمثل صوفيته التي قد لا تعرفها حياته العملية .

ويدل مجازة على الإرادة أيضا ، ولقد يكون هذا المجاز عنده مرسلًا ، وقد يكون تشبيها أو استعارة أو نحوها . غير أنه يلحظه أو يطمحه بتقاريرات فلسفية أو صوفية ، فتكون الحصيلة ليس عملية تجسيد المجرد ليصبح مرثيا ولا تقريب البعيد ليصبح ملموسا ومألوفًا وإنما تكون اذابة للموس والمألوف والمحسوس في تجريدات تقربه من الميتافيزيقيين . انه عندنا اشبه بدون Donne ووليم بليك ، ويبتس الى حد ما ، وان يكن لا يستعين برموز الأحلام والأساطير . ثم هو يشبه اصحاب التصويرية مع الاحتفاظ بتكنيك الشعر من حيث هو وزن ونسق له حدود يجب ان تحترم مهما ترخص واعتمد الضرورات المسموح بها . غير انه كشاعر تصويري غالبا ما يعمد الى تركيب الصورة بطريقة يصعب فهمها لأول وهلة ، بل قد يضيء على الصورة الواضحة اليسيرة ما يثير امامنا الغموض وهذا راجع الى استعمال لفته في غير ما ألفه البيان العربي التقليدي . حتى ليقول في قصيدته « صحراء المعجائب » وهي من أروع شعره :

ووجه سراب البید يخشى فلقونه  
غيرور عن رؤياه خوف العواقب  
يمر به صر القنون كانه  
من النسر صدق مر في وجه كلاب  
وتمن في نجواه عرافة الضحى  
فتتكش في خط على الرمل خائب  
يعلم اجواز الفلا كيف تصطفى  
لظلماتها ود الرياح الحواصب(١)

وقد لا يشكل اعتسافه في الصور خطورة على الشاعر ، لان عواطفه تعمل دائما على ان تسيطر على كل صورة يأتي بها . وتكون النتيجة على اي حال بناء متشعب الجوانب لا يضيع فيه الخط الرئيسي على الرغم من

---

(١) من الضروري هنا قراءة بقية القصيدة في ديوانه « ذاب توسين » كما يجب الرجوع الى الصفحات التالية فيه ١٣ ، ٥٩ ، ٩٣ ، ١١٠ ، ١١٥ لتكتمل صورة ما نريد ان نوضحه .

إننا لا نعثر دائما على معادلة مقبولة تخضع لمنطق أرسطو المعروف ، وإنما حسبنا أننا بالتداعى العاطفى والمعنوى نمر بتجربته وننفعل بها .

ويبقى النسق الموسيقى ، وفيه نرى أضخم شاعر عربى استطاع أن يتلاعب بالعروض التقليدى - بارادة وذكاء ويقظة - ويستعين بنظام الموشحات والمسمطات ونحوهما لعمل دورات شعرية معقدة تبدو أن لا يحسب حسابها كأنها بلا قاعدة ومن قبيل أصحاب الشعر المرسل .

مثل هذا التلاعب موجود فى القصائد التالية « فى معبد الشمس » و « الهاربة من المعبد » و « المعبد الحزين » ويظهر عمله فيها ضربا من الحرية فى أسرار القيود المرسومة . وفى القصيدة الأخيرة بعفة خاصة يستعمل وحده الرجز ، لكنه كأصحاب الشعر المرسل يذيل « مستفعلن » لتصبح « مستفعلن » .



## الفصل الثالث

### محاولة لفهم الفولكلور

(١)

هناك قصة قديمة بطلها مصاد بن مدعور .. كان قد خرج لحاجة له ، فآلم فى الطريق بجوار أربع طرفن له الحصى وأخبرنه عن حوادث تقع له ، وقد ظهر أن هؤلاء الجوارى كن من الجنيات اللاتى يتنبأن بالغيب . أو كن من الكاهنات .

والقصة رواها أبو على القالى (١) عن أستاذه ابن دريد الفسوى الكبير ، والشاعر الذى لا يعرف بعضنا الى اليوم أن له ديوانا رصينا يضم مقصورته المشهورة . وليس ما يفنيا الآن أن تكشف عن عبقرية ابن دريد ، فورا هذه العبقرية - إن كانت حقيقة - شعب كان يردد القصة وبأسلوب حرص هو على أن يحافظ على صورته وعلى تركيباته الأصلية .

وقد يكون الأمر حتى هذه النقطة عاديا جدا .. رجل عالم أراد أن يسجل شيئا من أساطير قومه ونواديرهم دون تغيير ، وقد كان من أثر ذلك أن حفظت لنا صفحة من الصعب أن نجدها وقد بعد بنا العهد عن حياة القرن الثالث الهجرى . إلا أن الغريب هو أن نجد شيئا ما لهذه الصفحة نفسها عند الإنجليز ، وبالذات فى حويلات سكوتلندا التى كتبها هولنزهايد فى القرن السادس عشر الميلادى ، ونسج شيكسبير منها موقفها فى « ماكبث » وقد أعانه أن هولنزهايد مزج فى هذه الحويلات الأسطورة بالتاريخ ، ومن ثم ظهر النسيج عند شيكسبير على النحو التالى :

---

(١) راجع الأمال ١ : ١٤٢ (ط٠ دار الكتب سنة ١٩٢٦)

بعد انتهاء المعركة التى قادها ما كبث باسم ابن عمه « دثكان » ملك النرويج قفل راجعا فى صحبة صديقه « بانكو » وفى طريق قفر تتصدى له ثلاث ساحرات يخبرنه بأنه سيكون ملكا على سكوتلندا ، كما يتنبأن لبانكو بأنه « سوف ينجب الملوك » فقط (١) ورد فى المنظر الثالث من الفصل الاول .

والنبوءة على هذا النحو تشبه نبوءة الجنيات لابن مذبور ، وفى تقارب تفصيلاتهما - ككثير غيرهما - مبرر لأن نقول ان الفن الانسانى ان لم يكن صدر عن اصول انسانية واحدة ، فهو يتوارث عن أقدم الشعوب حضارة : كالمصريين مثلا او الهنود !

وأرجو الا يقلل احد من مقدار ذلك التشابه ولا ان يهون من أبعاده ثم أرجو الا يجعله مجرد مثل ليس له نظير ، فالدراسة الجدية تكشف عن كثير من وجوه التلاقى بيننا وبين غيرنا من الأوروبيين ، وهو تلاقى لا نقيم أساس وجوده على واحد منهم مثل « جوانفيل » الذى أرخ لحملة لويس على مصر ، ولا على فيلهردوين الذى جمع كثيرا عن معميات العرب ، ولا على غيرهما ممن اشتغلوا بالف ليلة وليلة كأنطوان جالان .

أجل لا نقيم الأساس على هؤلاء فقط ، فان الجذور أبعد غورا من تاريخهم . ولو نظرنا الى التاريخ نظرة العرب الاولين - على ما فيها من قصور - لتبيننا على الفور الوشائج القوية التى تربط بين المجتمعات الانسانية فى شتى صورها وفى مختلف بيئاتها . وأظن أنه يجب أن نذكر أسطورة الأخوة بين يونان وقحطان التى يروها واحد كالمسعودى المؤرخ العربى وكيف أن يونان قد انفصل عن اخيه فخرج من اليمن حتى نزل بالبئنا واستقر هناك .

ويضيف المسعودى أن أبا الرومان هو روم بن سماحلين بن هربان ابن عقلا بن العيص بن اسحاق ابن ابراهيم الخليل ، والعيص هو عيصو أخو يعقوب ، ومن أولاده العمالة وعرب البادية بالشام (٢) .

ثم الهنود وأهل الصين : وهكذا . .

---

(١) راجع The Tragedy of Macbeth ; P. 28. (The Penguin Shakespeare, London 1962).

(٢) مروج الذهب ١ : ١٧٨ ، ١٩١ (ط. البهية المصرية سنة ١٩٤٦)

غير أنى لأحب أن أجبر أحدا على أن يسلم بتخريب المسعودى ومن لف لفه ، ففيه من غير شك شيء كبير من التلفيق ، وفيه شيء أكبر من السذاجة . غير أنه يضع أمامنا فكرة « الترابط » التى دفعت هذا المؤرخ القديم الى أن يكتل العناصر الجنسية ، حتى اذا صدرت عن أهداف وآراء موحدة لا نحار فى تفسيرها وتأويلها ، ومن ثم يصيب الفولكلور (١) وسيلة لربط الشعوب لا وسيلة لتفريقها .

والفولكلور فى هذا الضوء فن له خطورته ، وهو فى المستوى نفسه الذى يرتفع اليه الانثروبولوجيا أو الإثنولوجيا . وربما كان أقرب الى الإدراك بما ينطوى عليه من نوادر واساطير وحكم وأمثال ، وكلها تروى بالبساطة التى يحفظها الفكر ، فتحدد دروبه وتوضح مسالكه .

## (٢)

ولنأخذ المثل الثانى ...

الأوبرا التى لحنها فاجنر والتى تقوم على حكاية لوهنجرين هى فى حقيقتها وفى خطوطها العامة قصة كانت تروى فى قرانا طوال القرن الماضى .

لقد أثبت ذلك عمر الباجورى فى أحد كتبه النادرة ، وأنساه تحمسه للآليات أن هناك تفاعلا دائما بين فنوننا وفنون غيرنا من الشعوب . واطنه لو كان فى مجال العرض لموروثنا لراعتة أشياء أخرى وأشياء ، والا فإذا يقول عن أسطورة « عوج بن عنق » التى استغلها فولتير Voltaire فى خرافة « ميكروميجاس » (٢) .

الأسطورة العربية تقول من عوج أنه كان عملاقا هائلا وهبط مع نذير له فزم من أحد الكواكب ، ومن عادة هذا العملاق أنه كان اذا جاع مد يده - وطولها نحو أربعة عشر ميلا - وأمسك ببعض حيتان المحيط فشاها على الشمس وأكلها .

(١) الفولكلور فى أبسط تعريفاته هو الثقافة أو المعارف العامة التى تتوارثها الأجيال . مشاهقة جيلا بعد جيل ، ويجمع بين الآثار الروحية والحكايات الشعبية وبقايا العقائد المتبقية وأنواع الرقص الشعائرى والأغاني التى منها « أبرج يا أبرج » و « أنا الغراب النوحى » ونحو ذلك ، ويلاحظ أن سلامة موسى كان أول من استعمل كلمة « فولكلور » على ثقافتنا العربية وكان ذلك فى سنة ١٩٢٦ مع أنها استعملت فى أوروبا قبل ذلك (٢) فى سلسلة Micromégas وقد نشرت مع قصته Zadig Classique Larousse

بنحو قرنين على ما يقول الدارسون ووضع لها أول مدلول غنى سنة ١٨٤٦ .

واما ميكروميجاس فطولہ اربعة وعشرون الف قدم pas géométrique وقد حوكم بنہمة الالحاد طوال قرنين من الزمان ، وقضى عليه بالنفى من كوكبه ، فانتقل الى كوكب نان ثم الى ثالث ورابع وهكذا . حتى يتمرف فى زحل بقزم فيلسوف طولہ ستة آلاف قدم ! وبرحلان معا كما رحل عوج مع قزمہ ، وتكون ثمة احداث لا تختلف عن احداث عوج الا من حيث تقوم الفلسفة التى وشح بها الکاتب الفرنسى حوار بطليہ .

وهنا نسال : هل سلخ الکاتب الفرنسى قاصصنا العربى حکايته او عرفها الاول عن طريق اخرى ؟

وبمعنى آخر نسال : هل تأثر الفرنسى الاسطورة العربية كما يحفظها الکتاب أم تأثرها كما يتداولها الشعب ؟

فان كانت الاولى فقد قراها مترجمة ، وان كانت الثانية فقد احاط بتراث العرب او قل نعى اليه جانب من فولكلورهم . وفى هذه الحالة لايصبح ضروريا أن يتسلق واحد ظهر غيره ، فيتأثر دانتى مثلا ابا العلاء فى رسالة الغفران ، والا علينا أن نقول - صدقا او كذبا - أن ابا العلاء نفسه تأثر « فرجيل » الشاعر اللاتينى فى طوافه مناطق الآخرة ، وفى ملحمة دانتى « الكوميديا الالهية » شىء من ابي العلاء وشىء آخر من فرجيل .

نخلص من ذلك الى حقيقة اخرى هامة ، وهى ان البحث فى الفولكلور لايعنى مطلقا تقديم القديم لسبقه وتأخير الحديث لتأبعته له ، ولكن يجب أن يعنى أن الحديث وقع على ماوقع عليه القديم ، بمعنى أن مصدر الرجلين واحد ، وهو الاسطورة أو المثل أو النادرة !

### (٣)

والفولكلور العربى فى مجال الحكاية بدأ من حيث بدأت « المقامة » والمقامة هنا ليست مقامة بديع الزمان ولا مقامة الحريرى ، وانما هى جلسة العربى للسمر (١) . ومثلها كان عند المصريين القدماء وعند الفرس والسريران جميعا ، وهى تسبق كل المحاولات التى قام بها أصحاب الحويلات التاريخية من النظم الانسانية .

(١) وقد تمنى من يكونون فى الجلسة ، قال ليلى :

ومقامة غلب الرقاب كأنهم حين لدى باب الحصى قيام

وتطور مدلولها فى الاسلام حتى أصبحت تدل على حديث الشخص فى المجلس سواء اقام أم قدم ، وبهذا المدلول استخدمها بديع الزمان .

وقد ازدهرت بدافع من رغبة أفراد الشعب في حفظ موروثهم ، ثم تطورت الى ان أصبحت معرضا لغويا لم يكن فيه ثمة سبيل الى إهمال ما ينطوى عليه من خزعبلات وترهات ورؤى وكهانة وسحر ، فلقد كانت الصلة بالماضي أقوى من الصنعة اللغوية . وكانت طبائع الشعب كامنة في المرويات التي يفضل فيها الشاطر حسن وأما القولة وسيدنا الخضر وذو القرنين ويأجوج وماجوج وعوج بن عنق .

وليس يمكن في أيامنا هذه أن نبدا حركة من حركات الإثراء الفني او دعوة من الدعوات القومية دون نرجع الى ما قبل مرحلة التاريخ العلمي . وهنا لا نجد مفرا من أن نقرر أن هذا لاشك يعد كثيرا عن الدقة ولا ينظر الى الظاهرة الا من جانبها اللافت . وطبيعى أن يقدم التاريخ صسام الأمان ، فيصحح ما يريد أن يصحح ويترك الباقي لحسن الشعب وذوقه ومدى استعدادده للتخلي عن قديمه في سبيل الجديد .

وقد كانت النهضة في القرن الخامس عشر الميلادي كشفا جديدا لأدب اليونان أو الرومان - الى جانب آداب العرب ومن أسلم على أيديهم - فاهتم القوم بالفولكلور وهم يرجون أن يقفوا على حقيقة ما ساد قديما من « معرفة » واستطاع كثيرون منذ ذلك الحين أن يضعوا الى جانب موروث العرب ملاحم هوميروس وفرجيل والكتاب المقدس ، بحيث أصبحت هذه وثائق أشد اسرا من أى تاريخ محقق .

واذا أردنا أن نتبين خطورة دور هوميروس - على سبيل المثال - فلا بد أن نتمقق قول جليبرت مري في كتابه «نشأة الملحمة اليونانية» يقول في هذا الكتاب : وعلى الرغم من كون الالياذة والأوديسة قصصا فائهما مع ذلك تقدمان الشيء الكثير من عادات الاغريق وحكمهم وعباداتهم وتجارتهم وزواجهم !

ونستطيع أن نقول مثل هذا بالنسبة للتوراة ، وبالنسبة لأريستوفان أو وهب بن منبه أو الثعلبي والنيسابوري صاحب «عرائس المجالس» فان الفولكلور يرتبط بالأدب ارتباطا بالأسطورة والتاريخ .

على اننا نسال : هل معنى وجود فولكلور لكل شعب انتفاء للتكتل القومي بصفة عامة ؟

ان اتفاقنا على انتماء كثير من الأفكار الأسطورية الى منبع واحد يخفف من جدّة هذا السؤال ، ومن ناحية أخرى نرانا نخطف اذا لم نضع في اعتبارنا ظروف كل شعب . وفي ضوء هذه الحقيقة نقول اننا نحن العرب مثلا معرضنا لتيار فكري واحد في بيئة تكاد تكون متشابهة

جغرافيا ، وهذا بالدات كفيل بجمعنا على « وجدان » واحد . وفى تلك الحال نفهم لماذا تقبل ساكن بغداد مقاله القاص المصرى فى « الف ليلة وليلة » وكيف قنع الحلبى بأفكار المغربى ، وتساوى عندنا « علم الركة » بما يسمى فى سورية « دفتر النسوان » .

فكم ننير هذه الملحوظات ماغض من واقعنا العربى :

ان هذا الفولكلور - على الرغم مما فيه من خصوصية - يقوم بالدور نفسه الذى تقوم به اللغة العربية . هذه اللغة تجمع العرب فى أفكارهم على هوى وحدوى ، وفى سبيل الانقراض تلك اللهجات المحلية التى بدأت العربية تغزوها فى الفاظها وعباراتها .

أجل فى عاداتنا ما لا يمكن أن يذهب به الظن الى تفرقة ما ، وفى نتاجنا الأدبى من شعر وقصص ومسرحيات الكثير مما يرتبط بإحساننا وما يتصل بواقعنا الوجدوى . والأمير بعد ذلك موكول بقسرة الدارس على فهم « عاميات » الأقاليم العربية ، حتى تؤدى اللغة « الموحدة » دورها فى عمليات الالتقاء والتعارف .

ثم نصل الى النقطة الأخيرة من هذا الفصل وهى ان « تدوين » الفولكلور عملية تتم طبيعيا مادام الهدف واضحا ، وهذا مايقوم به الفن والادب بصفة خاصة .

وقديما بدأت عملية التدوين بحركة تطوير ذكية . فالفراعـوز مثلا ينقله الأتراك اليـنا عن اليونان ، ولكن بطله فاصولياديس لم يستطع ان يقضى على المزاج المصرى قط ، وتحول هذا البطل الى « ابن بلد » بكل ما فيه من حيلة وذكاء وقدرة على النكتة والقفش (١) .

واقدم من هذا « قيس وليلى » تنقلت من بيئة الى بيئة ، وفى كل بيئة تطرقها تنحرف عن مجراها الاصيل . واذا نحن فى آخر الامر لاندرى اهى عربية ام فارسية ام يونانية ام مصرية على نحو ما ظهرت فى فيلم سينمائى لاحد مطربينا الكبار !

ونجابه فى الواقع هنا بأعمال فنية مختلفة . مجنون ليلى عربى وينكر وجوده الاصمعى وغيره من المحققين القدامى ونحن نحكم بفارسيته لأكثر من سبب (٢) ، ومجنون ليلى الفارسى لا يختلف عن المجنون العربى ،

---

(١) يلاحظ أن كثيرين من أبناء الرواية يدعون الآن نحو ابن البلد المصرى .  
(٢) تمصيلات الحوادث كان يجتمع قيس بليلى فى سمر لم يكن من تقاليد العرب لا فى الجامعة ولا فى مصر بنى أمية ، وشخصية قيس المختنة يرفضها الواقع البطولى للعرب . وهكذا ...

وروميو وجولييت عند شكسبير ثم ممنوع الحب التى تشبهها قصة الحب  
الغريبى التى اخرجتها هوليود معتمدة على الدراما الشكسبيرية .

كل قصة حب من هذه تحمل « عبقرية » كل إقليم . . تحمل ذاته  
وشخصيته وان يكن الموضوع واحدا ، ومعنى هذا ان الكاتب المصرى  
.. على سبيل المثال - رفض ان يقدم قصة الحب المخالدة فى اطوارها البدوى  
لانده لا يتلاءم مع طابعه المحلى . معناه انه طوع « الأثر » التقديم لمزاجه ،  
وهذا ما نقصده من التدوين . وهو نفسه الذى يحمل معنى التقريب أو  
التكثيل الذى ننشده ، ثم بعد ذلك ما سيظهر فى صورة لغوية بعينها  
عندما يستقر الأمر على الشكل النهائى للغة المستقل . . لغة العروبة  
الجديدة !

والمسألة اننا لا ندور فى حلقة مغلقة لا ولا نحن نناقض أنفسنا ، وانما  
نقدر ان الفولكلور بقدر ما يحمل من ذاتية ، يتضمن جوانب ضخمة من  
« جماعية » الشعب العربى كله ، وهذه الجوانب هى التى تفرى الأديب  
أو الفنان بالاقبال عليها لجمع المتشعب وتقريب البعيد وتقوية الأواصر .

## الفصل الرابع

### الأسطورة في الأدب المعاصر

(١)

قد يكون النقد الأدبي من بعض الوجوه اشبه بفقہ اللغة ، لانه فى هذه الحال وفى محاولة تقييم الكلمة المجازية يتصل بأطوار اللغة الأولى. حيث كانت المشاعر والخيالات والأحلام تشكل معادلا حقيقيا للطبيعة وأحوالها . فإذا صدر أى أديب من نتاجه ، فإننا يجب أن نتخلى عن كثير من فكريات العصر حتى نفهمه الفهم الصحيح ، وذلك بربط لفته بتلك الأطوار التى اختلط فيها التفكير العقلانى بالتفكير الأسطورى . ومن هنا نفهم لماذا الإصرار الملح على ربط الفنون - والأدب منها فن - بالميثولوجيا والمافى السحيق كله ، ولماذا تقبل محاولات يونج لربط الحلم بالأسطورة على أساس وجود علاقة حقيقية بينها وبين العقل الباطن الجماعى .

ولعل افتتاحان الأدباء بالتعبير عن طريق التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل - وكلها من تقليديات اللغة باعتبار أن لغة العصر تقريرية علمية - لون آخر من وفاء الفن للماضي . وأكثر ما يكون هذا الوفاء حين نجعل الأسطورة إحدى صور التعبير كالاستعارة مثلا مع التسليم باختلافه مصدرها ، ثم نصدر بها من أجل تجسيد القيم واقتراح الخلاص فى مواقف الأزمة والضيق .



لقد لاحظنا أن البوت في رائعته « الأرض الخراب » ينكب على الماضي  
اتكابه على الرموز المبهمة والكتابات المعقدة (١) . ونختلث الميثولوجيا  
عنده كل العصور ، وجادت عليه بالرموز فلم يجعلها محورا لنشاطه  
البلأغى بقدر ما جعلها كشفا عن أزمة انهيار القيم فى أرضه الخراب .

وذكرنا البوت بالشاعر على أحمد سعيد - وغيره كثيرون - وهو  
يصطنع أسطورة « تموز » كما يصورها الأدب البابلي القديم فى دائرتى  
الموت والبعث . وأكبر الظن أنه يحس كما لو كان موكلأ بتأكيد « فكرة »  
الأسطورة فى أكثر من قصيدة له ، غير أنه لا يستهدف « رصدها » فى  
ذاتها والا كان عليه أن يعلن افلاسه وينتهى ، وإنما هو يستلهمها ويتبنى  
إبعادها من أجل تصوير ضياع الإنسان وموته على قاعدة تموزية ، أى  
ضياع من أجل أن يصل الى الحقيقة وموت من أجل أن يبعث لحياة  
جديدة .

وشبيهه بأسطورة تموز ما يحفظه الأدب المصرى عن أوزيريس وعودته  
من عالم الأموات الى الأرض فتجدد الحياة على سطحها كل ربيع ، وقد  
استلهمها أكثر من شاعر محدث فى معرض الموت والنوم والشتاء والليل  
ازاء البعث واليقظة والصيف والنهار ، مؤمنا بأنها لا تعدو أن تكون من  
قبيل التجارب المتكررة تكرر أنماط الحياة .

ولم يكن الأدب المصرى القديم خلوا من محاولات ادبائه تجسيد  
معانيهم باصطناع الأساطير وتضمينها حوادث تمتد أسبابها الى عصرهم ،  
فجوير شاعر النقائص الكبير يقول :

(١) يحسن الرجوع الى مقاطع من هذه المنظومة فى الديوان Selected Poems  
ونرى على سبيل المثال فى صفحة ٥٢ إشارة الى المرأة Sosostis ومى تتحدث عن  
البحار الفينيقي ويلادونا Belladonna سيدة الصخور ، وفى صفحة ٤٥ ترى رموزا  
شرقية فى إطار خلاط يلعب فيه حيوان الدلفين وطير المنقلب والملك البربرى أدوات فى  
تشكيل الأسطورة ، وفى صفحة ٥٩ نأذج من الكتابات المعقدة حين يشير الى  
التاجر الإزميرى فى بيت شعر يردله بأبيات يقول فيها :

ش.ى.ف : سندات تطلع عند الطلب

طلب منى بالفرنسية الدارجة

أثر أنتدى ممة فى فندق كانون ستريت

واقضى نهاية الأسبوع فى المتروبول

ثم يشب بعد ذلك الى حديث من الساعة الينفسجية التى يرى فيها Tiresias  
المجوز ذو الشدين الأنثويين المترهلين ، تلك المرأة التى تاتى بالبحارة من عرض البحر  
وتترك ملابسها وجواربها تجف فى الشمسى القارئة . وهكذا ... (ط)  
(Faber & Faber)

## إذا ما الليل هاج صدى حزينا بكي جزعا عليه الى الممات

فيستحضر اعتقاد العرب الاولين بان القتل اذا لم يؤخذ بثاره خرجت من راسه « هامة » يقال لها الصدى فتصبح : اسقوني .. اسقوني ! ولا تسكت حتى يقع الثار - وصدى المقتول في البيت هو للزير ، وكان قتل فدرا في قبيلة خصمه الغزدق ، فعبرها بذلك الشاعر رابطا بين فكرة ميثولوجية ومنطق عصره في التبرير . ويبدو أنه كان مفتونا بالاسطورة نفسها الى حد بعيد ، وبخاصة في ثلب القبيلة ذاتها ، اذ يذكر صدى آخر لمزاديين الاقمس قتل ولم تأخذ هي - في هذه المرة - بثاره ، فقال :

### وبات الصدى ينحو عقلا وضعضما

فان جمعنا بين عصر الشاعر وماضيه ظهرت الحقيقة وارتبطت . الأسباب . ومن ثم ينبغي ان نقدر تماما هذا الطراز الفني من التصوير على اساس الرجوع الى الاصل مهما نتوغل مع هذا الاصل في القدم . غير اننا نلاحظ ان جريرا وهو يرسم صورة الصدى كان يصدر عن ايمان . بانه يقرر حقيقة ولا يرصد اسطورة ، وتقريره الحقيقة في هذا الاطار التصويري تسليم ما بارتباط الفن بالميثولوجيا بالوحى بالحلم بكل رمز يكنى به من رغبة في حل سبق ان ارتضته التجربة الانسانية ، والتجربة الانسانية معادة وليس تحت الشمس جديد !

ولقد كان الرومانسيون - في الحق - اول من احسوا ببراء الاساطير في مجال الفن ، فطرقوها بحماس بالغ ، وان كان طروقهم من قبيل الزعم بانه تلقائي أو عفوي . والمعروف ان الخيال عندهم شيء سحري يقع خارج الملكات الواعية ولكنه لا ينفصل عن الحقيقة ، ولهذا يتفقون على اعتبار الاسطورة جزءا من الواقع أو هي متداخلة فيه ، فيذكرنا هذا برأى يونج في ارتباط كل الاساطير باللاوعي الجماعي .

وأستعان بها الرمزيون ايضا ، ولكنه استعمال الحلم ، حتى لكان الادب عندهم لا ينبع الا من جبرية مهمة مكانها العقل الباطن . ومن هنا يعتقد كثير من الباحثين - وعلى رأسهم يونج - ان اى دراسة لتشريح ادب هؤلاء مصيرها الاخفاق المطلق ، ولكن لا بأس من مناقشة لغتهم على قاعدة ولاء الخلف للسلف . وربط عملهم بتراث الماضي البعيد .

ولكن هناك نوعا من الرموز يستحيل في آخر أمره الى ان يكون عملية خلق لاساطير جديدة ، أو بعبارة أخرى يصطنع الاديب فيها « تكنيك »

الأسطورة . فيكتب عبد الرحمن فهمي مثلاً « يوميات أموديس » قصة ، ويكتب صلاح عبد الصبور « لحن » قصيدة ، ومن قبلهما كتب شلى « أوزما ندياس » Ozymandias of Egypt مستقبطاً فيها خواطره العاطفية واحساساته بالوحشة التى تشبه وحشة الصحراء (١) ، كما كتب بيتس « ليدا والبجعة » عن غاية سياسية فى الأصل ، والبجعة كما تعرف ترمز الى زيوس فى الأسطورة القديمة .

تلك على اية حال امثلة مفردة ولكنها دالة على قيمة الرمز وارتباطه بالأسطورة ، ونستطيع ان نضيف أن المحدثين من ادباء العصر فاقوا الرومانسيين والرمزيين فى الاقبال على الميثولوجيا . حتى لقد غدت عباراتهم كأنها امتدادات لتاريخ راسخ القدم ، فضلاً عن وجود عبارات أخرى يومض الرمز فيها وميضاً محيراً ، ولأول مرة يكون النور مثار احساس بالابهام !

فهل آن الوقت لنقول أن من اسباب غموض الأدب المعاصر - ولا سيما الشعر المرسل منه - اسطناع الأسطورة وخلقها ؟

## (٢)

لا تعنينا الإجابة عن السؤال السابق ، لأن اماننا سؤالاً اخطر منه هو : هل ثمة قاعدة للاستعانة بالأساطير ؟ ويلحق به سؤال آخر هو : أى الأساطير الزوم الى تعبيرنا الأدبى الحديث ؟

والحقيقة أن امكانيات أية أسطورة لا يمكن أن تستغل الا اذا اتيح لها الأديب الذى يفهم مغزاها لتعليق « حالته » بها ، ولا يشترط أن يرتبط الادباء بأساطير قومهم ، فليست الاقليمية بالفيصل فى تقييم التعبير ، فضلاً عن أن الأساطير فى بدئها كانت للجدود ، وهؤلاء ورثوها أحفادهم جيلاً بعد جيل .

ومع ذلك فقد نلحج فى اساطير الشعوب جانباً من مكونات شخصيتهم ، غير أن هذا لا يعنينا قط . من تأكيد علائق قديمة فى هذه الأساطير . كهذه العلاقة التى تظهر فى أسطورة تموز عند البابليين وأسطورتي ديونيسوس عند الاغريق وأوزيريس عند الفراعنة ، وكهذه العلاقة التى تظهر بين حوريس المصرى المخلص وهرقل الاغريقى البطل وخريستبا الايرانى النقل .

The Golden Treasure of the Best Songs and Lyrical Poems ; p. 251, Oxford, 1941.

(١) راجع

والأمثلة أكثر من هذا ، غير أننا تكفى بما ذكرنا لأننا سنرى - عند التطبيق - أن الأدباء ينهلون من الأساطير دون نظر إلى إقليم . فادونيس مثلا يستغل تراث الإغريق استغلاله لتراث العرب على حد سواء ، ويوسف الخال يتأثر عزرا باوند واليوت اللذين نهلا من ميثولوجيا الشرق ، وجيمس جويس يكتب « يوليس » متكئا على الأوديسا ، والسياب وصلاح عبد الصبور يستوحيان أوديب ، والثاني يسام سام اليوت ، وينتظر زوال الجذب الذى تمثله حضارة العصر .

ونصل على هذا النحو إلى اجابة السؤال الأول ، وهو عن قاعدة الاستعانة بالأساطير . فليس يلزم والحال على ما بينا أن نقول أن الاستعانة بأسطورة هندية غير الاستعانة بأسطورة مصرية غير الاستعانة بأسطورة فينيقية وهكذا . وإنما يلزم الفهم والتمثيل ، فهم الموقف المعاصر وإذاته فى شبيهه الأسطورى ، ليكون الكل الذى يعطى الاحساس بالصدق التلقائى .

وفى ضوء هذا تصبح تجربة « سيزيف » أو « بروميثوس » أو « أوديب » مكونا عصريا أو مجالا للكشف عن أغوار إنسان العصر ، وتكفى الإشارة لأحدها عند شاعر عربى لكى نسبر غور التجربة ، إلا اذا ضعفت القرينة إلى حد أنها تعجز عن لقاء الأضواء الكافية ، يقول ادونيس وهو يبرر بصورة أورفيوس :

عاشق أندرج فى عتات البصيم

حجرا غير أننى أضىء

أن لى موعدا مع الكاهنات

فى سرير الإله القديم

كلماتى رباح تهز الحياة

وشغائى شرار

ونحس على الفور بقصور الشاعر ، فلم تدل صورته على أورفيوس الذى كان يحرك بقيثاره وشعره الجماد ويبنى بهما « سيبا » ويهز أعماق « برسيفون » زوجة « بلوتو » الأرضى . فضلا عن أنها لم يستقم لها المدلول المباشر بحيث تكشف عن واقع نفسى معين ، وليس أدل على فشل الشاعر من صيخته فى آخر القصيدة :

أننى لفة لاله يجرىء

أننى ساحر الغبار

ولكن قد يكون الاختلاف في فهم « النص » دليلا على وجود القارئ القاصر ، فليس لازما أن يكون القصور من جانب الفنان ، وليس فهم القارئ نفسه - من ناحية أخرى - مقياسا لى توفيق . وفي هذه الحال أو لكي يكون الخلف في أضيق الحدود ، يجب على الأديب أن يكون صدوره عن المناسب دائما ، والا فليكن استخدامه للأسطورة بلا قيد ما كان قادرا على الإيهام والتجسيد ، فلا يحتاج الى الناقد الذي يقول مثلا : لقد ضاع البطل هنا كما ضاع يوليس أو أن البطلة تبحث عن « الحق » كما بحث عنه إريس من قبل !

ان التعبير بالأسطورة ألزم اليه بساطة الأولين ، ويوم يصبح شهوة لتأكيد ثقافة أو رغبة في تمنية ، فانه يفقد هدفه الأصيل وهو : تصوير الوعي الحضارى بتلقائية افتقدها هو وارتبط بها القدماء .

### (٣)

وفي الانماط النثرية يميل ادباؤنا الى استقطاب عناصر الأسطورة في عرضهم قضايا انسان العصر ، بل يحاول بعضهم - ولاسيما الشباب منهم - أن يفلخوا افكارهم في صور ورموز تجعل نتائجهم أكثر غرابة من نتائج سابقيهم . ولسنذكر في تبرير هذا انهم يحاولون الارتداد الى عصر الخرافة باعتباره يعطى الحلول النهائية لقضاياهم ، وانما نزعهم انهم بدأوا يؤكدون معرفتهم بالحياة عن طريق معرفتهم انفسهم . ومن أسباب معرفة النفس ، التعامل بالتفسير الأسطوري باعتباره اقرب تفسير ، لانه يرتبط بالاعماق أو باللاوعي الجماعي اذا اخذنا بما يقوله يونج .

ولقد كان اتجاه الأدب بصفة عامة - في الثلث الثاني من هذا القرن - نحو استمداد مادته من دراسة النفس وتعمق أغوارها ، عاملا مشجعاً للاستقطاب الأسطوري ، ولاسيما عندما أخذ الكتاب يفترون على اللامعقول مع انه احد مجالات العلوم النفسية . ومعنى هذا أن ادب اللامعقول ليس - على نحو من الانحاء - الا بعثا جديدا للأساطير ، مادامت النهاية قد اتجهت الى الفوضى في متاهات اللاوعي وفوضوية الأحلام .

وربما كان توفيق الحكيم في مقدمة رمزي المسرح (١) الذين استفتوا اللاوعي وخاضوا تجارب اللامعقول . ونستطيع أن نقول أن استخدام

(١) في العالم العربي فقط ، وفي الغرب ثري بيتس واليوت وكركنو واثري وأويل . ومن الجدير بالذكر أن هؤلاء لم يكونوا يقبلون الأسطورة على علانها ، بل يقدرونها حتى وإن استلزموا شخصيات الأبطال القديمة .

لاسطورة شهرزاد بأبعادها الفارسية والبغدادية والقاهرة لا يختلف عن استخدامه آنرا من آثار الفولكلور في « ياطالع الشجرة » . وان يكن ثمة من يؤكد أنه انتقل بمسرحيته الأخيرة الى الوجود الحيوى بعد أن قيّد نفسه في « شهرزاد » بالرمز العقلي (١) .

وقد أعلن توفيق الحكيم عن موقفه الجديد في مقدمة مسرحيته حين قال « وموقف الإنسان في الكون موقف عجيب ، أنه يريد دائما أن يتكلم ، وأن يسأل وأن يتلقى جوابا ، وكان هذا نفسه هو موقفه في شهرزاد ، فشهريار يسأل ، ووزيره قمر يسأل ، والعبد العشيق يسأل ، بينما تراوغ شهرزاد كما تراوغ الحياة أو الطبيعة كما يقول المؤلف .

ويدو أن توفيق الحكيم الذى شغل بجوهر الحياة في « ياطالع الشجرة » كان يحاول أن يتعرف على ألوانها في « شهرزاد » وهو من أجل ذلك يقدم شهريار في لونها الفكرى ، ويقدم وزيره في لونها العاطفى ، ويقدم العبد في لونها الشبقى .

شهريار يصرح لزوجته قائلا « ما أنت الا عقل عظيم » والوزير يقول لها وقد حاولت أن تغويه « ما أنت الا قلب كبير » والعبد يقول بعد أن أغوته « ما أنت الا جسد جميل » (٢) .

وشهرزاد فى تلك الأبعاد نموذج يعكس الاستعانة بالاسطورة عن إحدى المشكلات الأساسية التى تصدى لمعالجتها توفيق الحكيم ، وصور بها أعماقه فى حدود ما منحته حضارة العصر . ولقد غدت المسرحية بعد طبعها أكثر أعمال المعاصرين عرضة للجدل ، وان تكن لم تقطع برأى ، الا أن يكون هدف المؤلف أن يسأل بلا توقع لجواب . غير أننا نلاحظ أنها تكشف عن أزمة الإنسان العربى - أو المصرى بخاصة - الذى أوصلته تربيته المحافظة مع نزعة الى التحرر الى ما يعتبر قلعا أو تطلعا نفسيا الى ما وراء ما يقال .

هل المرأة هى ما ترسمه يوطوبيا آباءه ؟

توفيق الحكيم لا يجيب ، ولكنه يحس أنها ليست هى التى يراها فى قناعها الحضارى . هى مريضة مرضا ما وان يكن لا يشخص الداء ، وهى مسوقة بغريزة عمية ربما كانت الحرية التى تمنح لها سبب عماها . ولكن اضطراب القيم هو نقطة البدء دائما !

(١) الدكتور عز الدين اسماعيل فى العدد ٤٧ من مجلة المجلة (سنة ١٩٦٣)

(٢) المسرحية ٥٥ ، ٧٥ ، ١١٢ (ط٠ الآداب - الثالثة )

وهو بعد ذلك تفتنه الرموز ، ولا سيما فيما يتصل بالأساليب المعروفة . وقد وجد في الفولكلور وفي السحر والكهانة ما ربطه بالإنسان الأول يوم كان يهرع الى الفيبنيات يستفتيها . والنماذج التي لجأ اليها في « شهرزاد » كانت من المفاهيم التي لها علاقة بأسرار الشرق ، وهو يفترض أن قارئه عارف بها ومن ثم مر عليها في عجلة . وكان تعبيره عنها في صور محسوسة لا تحتاج الى تعليقات ، ولكنها لا ترتبط ارتباطا منطقيا . من هذه تقنع الأدمى في دن سمس أربعين يوما ، لا يطعم خلالها سوى الجوز والتين !

ومن المحقق أن المسرحية يمثل هذا كان يجب أن تفري بمسائل أخرى ، فراينا الدكتور طه حسين يكتب « أحلام شهرزاد » وقد عكس القسم الأكبر منها على أوضاع العصر السياسية . واستمد رمزه الأساسي من مكونات الحضارية دون تمسك كبير بحرفية الحكاية على ما يروها ابن النديم في فهرسته (٢) أو يروها صاحب السيرة الشعبية عندها .

وقد رسم فيها شخصيات تشعر بعجزها وقلقها ، وهي تسعى للتمسك بالحياة بكل وسيلة . لكنها غالبا ما تفشل ، لأنها لا تلجأ دائما الى العقل ، وعندما قدرت فاتنة — وهي تكاد تكون صورة شهرزاد — على هذا العقل ، فقدت المملكة من فناء مؤكد .

ويجد الدكتور طه حسين في شخصية فاتنة وتديرها نقطة لانطلاقه الى تحديد مصير الإنسان المعاصر ، يفض النظر عن قوى الظلم وتدمير الأعداء . وهو متفائل وحاسم بعكس توفيق الحكيم ، فقد ردت الى الشعب حقوقه المفقودة ، وبريء شهريار ، وساد السلام .

وإذا كانت شهرزاد طه حسين رصدت في أربعينات القرن ففى الخمسينات كتب عبد الرحمن جبير « شهرزاد ملكة » رواية أجاب فيها عن بعض ما يحيط بها هي وبخرافات « كليلة ودمنة » من تساؤلات . ويجب ألا نتصور أن الكاتب احتاج الى أن يحدد « مفرى » معنا ، فلقد بدا أنه لا يريد أكثر من مران عقلي برغم أنه يصرح في مقدمته « بأنها قصة الصراع العنيف الذي يدور في كل عصر حول طرائق الحكم » .

ومن المحقق أن المطالبة باشتراك الأدب في معركة الحكم ليس أمرا جديدا ، ولكن الجديد عند جبير هو ربطه بين أساطير أكثر من بلد في دعوته . فكلييلة ودمنة ذات الأصل الهندي تختلط بشهرزاد ذات الأصل

(١) راجع ما قاله محمد بن اسحاق في الفهرست ٤٢٢ وما بعدها (ط) التجارية سنة

الإيراني ، ويخطط العقل العربي تخطيطات جديدة تضيء على السياسة مفهومها عربيا للعدل والمساواة .

وكان شعور المؤلف في روايته تجاه الماضي حادا ، واتخذت حدته مظهر إبراز أغلب الشخصيات المشهورة عند الفرس والهنود ، فمن شهرزاد إلى بيدبا ومن شهریار إلى دشلیم ، إلى صور أخرى ورموز لم تكن ميتة بين يديه ، بل تحركت ترسم وتدبر وتضع أفقا لـميثولوجيا جديدة إذا صح هذا التعبير ، وكانت في آخر الأمر تصورا لبدا سياسي محافظ يدعو إلى الديمقراطية الملتزمة على أساس أن القرى الهامة في أي مجتمع توجد عند الأذكىاء حتى إذا كانوا من صنف شهرزاد .

## (٤)

وليس يعني في النشر أكثر من هذا ، بين من كتب عن شهرزاد ومن كتب عن غيرها . فان انتقلنا إلى الشعر ، فكاننا ننتقل إلى الميدان الحقيقي للأساطير ، أو كأننا نسمع القصيد يقول : هذه بضاعتنا ردت إلينا !

ونحن نقرا أفكار الشعراء المعاصرين فنرى مادة هذه الأفكار في رموز تجعل شعرهم عسيرا أكثر من أي شعر سابق . لقد كان ييتس يتحسر على إخفاقه في التوفيق بين رموزه وصلتها بالأحلام ، وكان كثيرا ما يلجأ إلى رؤى النساء ويتحول إلى الخيالات الحورية السوداء - كما يقول ريتشاردز - وأما اليوم فيقوم الشعراء الشباب بمحاولات رائعة لأن يكونوا مثله مع رفض التحسر كله ، وبتسليم بكل الأساطير الشعبية دون إيمان ولا إنكار .

صلاح عبد الصبور مثلا يرحل كما يرحل السندباد ويحكى حكايات الغربة كما حكى حكايات المغول وقصص التوراة ، وطالما وجد ملاذ في رموز الصوفية والدرأيش . ثم اهتدى في الفترة الأخيرة من حياته إلى نوع من الشعر الغرامي ارتفع بإيماءاته إلى مستوى أعلى من مستوى شعراء الغزل العاديين . وأخيرا وبعد معركة متكافئة بينه وبين الواقع ، أصبح ججوده للمدينة الحديثة يشبه ججود البيوت بعد أن كان مجرد محاولات للتقرب منه .

وبدر شاكر السياب يرفض - فيما يبدو - الظواهر المعاصرة لأنها أعراض للانحلال والعدم ، وهو يقلب صفحات حياته - وكان المفروض أن تكون مشرقة بعد السيادة العلمية التي تسم العصر - فلا يرى



الا السواد ولا يسمع من رنين الكلمات سوى نعيق الغريان وارتطامات  
الفئوس فوق اللحد وأنين الجوعى . وربما كانت حكايات « يا جوج  
وما جوج » و « قابيل وهابيل » و « فاوست » و « أوديب » و « الحضر » مما  
يؤكد احساسه بالعدمية ، غير أنه لدهشتنا يستعين برموز تموزية للتعبير  
عن فكرة النهوض الجديد أو البعث المنتظر .

فهو شاعر موت وشاعر حياة ، وأن يكن تصويره للحياة قائما على  
ضرورة تقديم النذور للاله « بل » ليعود الخصب ، وما أصعب المهمة ،  
ومن ثم فليكن العجز :

**ويمانى .. لا مطلب للصراع**

**فاسمى بها فى دروب المدينة**

**ولا قبضة لابتعث الحياة من الطين ...**

**لكنها محض طينه !**

ويحضرنا هنا غير صلاح والسياب شعراء آخرون طفت عليهم أساطير  
الماضى أهمهم فى رأى خليل الحاوى ، وأكبرهم سعيد عقل ، وأخصبهم  
بادونيس أو على احمد سعيد . وسكوتنا عن ذكر غيرهم لا يعنى اهمالنا  
شاعرة كنازك الملايكة أو شاعر كملى الحلى أو يوسف الخال أو بعض  
الشبان الواعدين من امثال على كتعان ومصطفى خضر . والأخيران  
يستغلان الصورة الأسطورية كمضمون يبعد عن اعوجاج المذهبين ،  
ولا يخضعون فى الوقت نفسه للأساليب الرومانسية فى التعبير .

وأنا أختم بادونيس لأنه بديوانه « أغاني مهيار الدمشقي » الذى طبع  
فى بيروت سنة ١٩٦١ حاول أن يبحث عن ذاته الحضارية فأخفق ، مع  
أن أسعد زروق يقرر أنه كان فى خمسينات هذا القرن ويرغم الحاحه  
على الجذب والفقر واليأس واللافيء يؤمن بعودة « تموز المقتل » والغد  
الأحلى (١) . ويبدو أن الشاعر وجد نفسه فجأة فى ظروف سياسية لم  
يقبلها ، فترك دمشق — فى سنوات الوحدة — ولجأ الى بيروت ليضم  
بن مغاور الكبريت وسحائب البخور وقد أصبح يمشى فى الهاوية وله  
قامة الريح !

أصبح الشاعر الذى كان يتغنى بتموز كأسطورة لعودة الخصب الى  
الأرض اليباب ، كافرا بكل أمل ، وحل الفراغ تنده فى كل شيء . بل

(١) تجسن مراجعة كتاب « الأسطورة فى الشعر المعاصر » ص٧٥ وما بعدها ( ط ٥ )  
لكاتب بيروت سنة ١٩٥٩ )

تخلى عن تسميته بأدونيس واختار « مهيبار » ليكون حاكما يحيا فى ملكوت الريح ويخونه أصحابه ، وإذا هو فى « مدينة الانصار » غريب حتى ليحترق :

لاقيه يا مدينة الانصار

بالشوك أو لاقيه بالحجار

وعلقى يديه

قوسا يمر القبر

من تحتها وتوجى صدغيه

بالوشم أو بالجهر

وليحترق مهيبار !

وكان قد رحل كما رحل «يوليس» وبحث كما بحث «شداد عاد» وأراد أن يكون كما كان « سيزيف » فى الأسطورة الاغريقية ، ولكنه انتهى الى الضياع حتى يقول فى قصيدته « أوديس » :

من أنت من أى النرى آتيت

يلقفة عنراء لا يعرفها سواك

ما اسمك . . أى راية حملت أو رميت

تسأل ، الكينوس ؟

تريد أن تكشف وجه الميت

تسأل من أى النرى آتيت

تسأل ما اسمى . . اسمى أنا أوديس

أجىء من أرض بلا حدود

محمولة فوق ظهر الناس

ضعت هنا وضعت مع قصائدنى هناك

وها أنت فى الرعب واليباس

أجهل أن أبقى وأن أعود !

اننا نرى على أحمد سعيد فى هذا الديوان شاعرا مجيدا بحق ، ولكننا نراه أيضا يتخذ من الغيبوبة المفككة وسيلة من وسائل التدمير . وإذا كانت رؤاه ترفض كل علاقة بالوضع الذى جعله ينكر تموز فقد كان ينبغي ألا يقلب العلاقات فيرمى غيره بالصبا لأنه فى موقفه يبدو لهؤلاء الغير صابئا .

## الفصل الخامس

### الالتزام الدينى

(١)

منذ قديم صاحب الدين الانسان ، فسلم به أحيانا ، ورفض أحيانا أخرى أن يكون عنده مفتاحا لفهم الحياة . ومن بين أولاء وهؤلاء ظهر أدباء برزت عندهم مشكلة المعتقد ، ولكنهم كلهم - بلا استثناء - لم يستطيعوا أن يقرروا أنهم انتهوا الى الراحة المنشودة . وصدروا عن نتائج تردد بين سماحة الايمان وحياة الالحاد ، فلم يجد الناس عندهم ما يجعلهم يتكروا. المتعة الفنية . الا اذا كان التمتع وأثدهم ، وفى هذه الحال يزعمون أن زندقة أبى العلاء المعرى - مثلا - تحطم كل استمتاع بنشرته الرائعة « رسالة الغفران » وأن كفر شلى بالانظمة المسيحية أفسد مسرحيته « بروميثيوس طليقا » وفيها الحب المثل فى الطبيعة هو جوهر الدين .

ان هذا لا يمكن أن يحدث اذا برئت النفوس من الهوى ، ومن ثم ليس لنا بد من أن نسلم بتلك الظاهرة تاريخيا على الأقل . ونقرر فى الوقت نفسه ان سلسلة المعارك العقيدية التى وقعت كانت من الإيجابية بحيث تركت آثارها فى النتاج الفنى عامة . ودلت من قريب ومن بعيد على أن جوانب الخلاف قد تبدلت أو كانت تتبدل ، وأن من كان يقف مع اليمينيين فى مدة ما ضم فى مدة أخرى مع اليساريين . ثم أن خطوط المعركة ذاتها اضطربت وتشابكت بحيث أصبح من المحال أن نميز بدقة بين المعتقد الدينى والموقف الحياتى كله . ولهذا كان من الطبيعى جدا أن يظهر فريق الأدباء الذى لا يهتم كثيرا بمعتقد ، أو لا يجد مبررا ليعلم موقفه مع اليمينيين أو اليساريين .

وما نظن أن من حق أى ناقد أن يحكم على هذا الفريق بالحكم الشائى ، لانه لو كان من المقرر أن يمتدح أحد النقاد من كان معه فى أى

موقف فليس له الحق في أن يذم معارضيه . ومن هنا نفهم لماذا لا يعتد بكثير من نقد الماركسيين حين يحملون على ادياء المسيحية ، ولماذا لا يعتد أيضا بنقد المتزمتين للماركسية ؟ اليس عجيبا أن يتجاهل الفريقان أن من أسباب الخيانة للنقد الأدبي استسلام الناقد لأغراء العقيدة ؟

لقد أدرك أساتذة النقد هذه الحقيقة ، وكان إدراكهم لها أحد أسباب نزاهتهم وبالتالي أحد عوامل تفوقهم . ومن الأمثلة البليغة على هذا - في تراثنا - الباقلائي والأمدى والجرجاني ، وقد استطاعوا أن ينظروا بعين الحياد إلى مخالفتهم في العقيدة . بل قدموا واحدا كبشار بن برد - وهو الطاعن في الاسلام - على واحد كالبحترى في كثير من المواضع ، وكان هناك شبه اجماع بينهم على أن الأخطل المسيحي كان أشعر من جرير والقرزوق في موضوعات بعضها .

ماذا أقول ؟

بل كان هناك من يؤكد أن الاسلام أضف من الشعر الجاهلي ، على أساس أن الدين يقلم أظفار الشاعر ، وأن الشعر الذي يستحيل « خطبة منبرية » كشعر حسان بن ثابت لا يمكن أن يرضينا دائما . وفي بعض السير الشعبية نجد عطفًا من جانب المسلمين على شخصيات لا تأخذ بأيديهم ، بل قد يقوم بدور الحيانة مسلم مارق يكشف عنه مسيحي صادق .

إن هذا الموقف القديم يذكرنا بموقف الدكتور جونسون - وهو أحد أساطين النقد - عندما قرأ إبتهالات كريستوفر سمارت للطبيعة قال « أنا شخصا لا أمتع في الصلاة معه كما أصلي مع أي شخص آخر » (١) .

ويبدو أن جونسون لم يلق أحدا يخالفه ، كما أنه لم يخرج عن كونه يؤدي رسالته على وجهها الصحيح . ونستطيع من وجهة نظره أن نعزو تفوق أمثال سمارت - وعلى رأسهم هوبكنز واليوت وفروست - إلى ما يعزى إليه تفوق ميلتون وشلي وماثيو أرنولد ، الذين كتبوا شعرهم بعيدا عن ظل العناية الإلهية . أنهم جميعا قادرون على أن يجعلوا قارئهم « يحسن الاستمتاع بالحياة أو يحسن تحملها » (٢) .

---

(١) الشعر لاليزابيث دور ٣١٢ ترجمة محمد إبراهيم الشوس (ط) مطبعة مطبعة

١٩٦١

(٢) السابق ١٢

## (٢)

ولننظر الى بعض المحاولات التي تبذل اليوم في سبيل تأكيد أن  
الدين مقوم من مقومات المجال السلوكي للانسان ، ولهذا يجب الاستغنى  
عنه . انها من غير شك إستمرار للمجاهدات القديمة ، أبرزها محاولات  
« أوجست كانت » وهو يقيم صرح فلسفته على اسس كاثوليكية بالية ،  
وأحدثها ما يقدمه المعسكر الغربى - السياسى - باسم المسيحية من أعمال  
فنية مختلفة منها : الأفلام الدينية ، وطبعات الكتاب المقدس فى صور  
فنية مغرية ، ونداءات لبعض القادة تشبه نداءات محمد والمسيح !

وعندنا فى العالم العربى يصدر أكثر من واحد عن محاولات لتخطيط  
« الفن الإسلامى » فيكون عظم امتدادا لما يؤديه الحافظون فى  
مواجهة الأفكار المتطرفة ، وأهمها المبدأ الذى يروج له الماركسيون وهو  
« الفن سلاح » والقاعدة التى يقف عليها الفرويديون متأثرين بنظرية  
داروين .

وانى لأرجو أن أشير الى أننا حتى لو اعتبرنا الفن سلاحا ، فليس معنى  
ذلك أن نأخذه بالمقاييس المادية ، فنجعل الآله بالضرورة مغروسا فى  
الأرض باعتباره قاعدة الهيكل الاقتصادى . كذلك لسنأ ملزمين اذا سلمنا  
بما يقوله الفرويديون أن نزيل عن الانسان شفافيته أو جانب روحانيته ،  
ثم نجعل غرائزه امتدادا حقيقيا وطبيعيا لغرائز الحيوانات التى سبقتها .  
كلا !

ونحن نؤثر أن نكون من جانبنا ائناء على الحقيقة مهما تكن طبيعتها .  
وعندما يصدر الأديب بأية فكرة عنها ، فهى شئ مصون ما كانت فى  
حدود المناقشة .

لقد حدد بعض الدارسين منهجا للفن الإسلامى على أساس أن الإسلام  
- كإى دين سماوى - يبحث عن الحقيقة ، فى حين يبحث الفن عن  
الجمال . بل على أساس ألا يتحدث الفن الإسلامى عن حقائق العقيدة  
مبلورة فى صورة فلسفية ولا يكون مجموعة من الحكم والمواعظ  
والإرشادات ، وإنما يكون شيئا أشمل من ذلك وأوسع ، يكون التعبير  
الجميل عن حقائق الوجود من زاوية التصوير الإسلامى لهذا الوجود .

هنا وجه الخطر ، وإن يكن ثمة من يقرر أن الفن الإسلامى ليس من  
الضرورى أن يتحدث عن حقائق الإسلام وشخصياته وأحداثه ، ولكن من  
الضرورى أن يتحدث عن الحياة كلها فى لحظات ارتقاها فقط .

وجه الخطر أن هذا يفرض مضامين مهما يكن لها أن تتنوع فليس  
ينبغى أن تصف لحظات الهبوط الإنسانى . واعتبارنا الفن نقیضا للحقيقة

لأنه يبحث عن « الجبال » أنكار لجوهر الجمال نفسه لأنه حقيقة ، وإن  
تكن حقيقة وجدانية . ومالنا نسي أن وجدانية الحقيقة شيء لا يلغىها ،  
كما لا تلغى تجربيتها جوهر العلمية باسم أن حقيقة الدين غيبية !

كان أولى هؤلاء الدارسين ألا يخططوا للمنهج على أساس أن يسألوا :  
فى أى موضع يقف الأديب أو الفنان بالنسبة للإسلام ؟ لأن طبيعة العمل  
الأدبى تفرض عليهم أن يسألوا : ما مدى قدرته على الاعطاء فى موقفه  
الإنسانى كله ؟

وليس المهم فى سبيل تقويم نتاجه أن نتأمل عنصر اللذة مثلا ونقيسها  
بالمقاييس التى يفرضها الدين فقط ، وإنما المهم أن نتأمل هذا العنصر  
فى حدود ما يهتبه لنا من حسن استمتاع بالحياة أو حسن تحمل لها !  
ليس المهم أن نسأل : أهو بار أم خاطيء ؟ ولكن المهم أن نسأل : أهو من  
الأدباء الأصليين أم من الزيفيين ؟

خلاصة القول إذن أن نذكر أن ضروب الفن وعناصره هى من التعتد  
والتشعب بحيث لا يحق لأى ناقد أن يسفه أى أديب لمجرد أنه يؤمن  
أو لا يؤمن بهذه العقيدة أو تلك .

### (٣)

ولقد يقال أن هذا يصح لو كان المعتقد ثانويا ، أما وإن الإسلام  
يتغلغل فى حياة أفرادها فإن مسألة التزامه - فى الأدب - يجب أن تكون  
محل تقدير . فلم يصدر عنه شاعر كمحمد أقبال فبرز ذلك البروز الذى  
أقعدته فى قمة الكبار ؟ ولكن يمكن أن يوضع مقابل الباكستانى الشاعر  
السورى عمر الأميرى لنسأل : ولماذا لم يحتل هذا الشاعر العربى القمة  
نفسها ؟

وربما من لنا أن نختار « وسوسة الشيطان » لعبد الحميد جودة  
السحار كنموذج للواقعية فى التصور الإسلامى ، فنسأل : أتراها ترقى  
إلى مستوى « الطريق » التى كتبها نجيب محفوظ وهى فيها خطيئة ولم  
يستهدف بها صاحبها كالسحار تماما « تلذذ القارىء » ؟

أنا أعلم أن المقارنة ظالمة بقدر ما بين الكاتبين من عقم وخصوبة ، إلا  
أننى لا يمكن أن أضع واحدا كالسحار فى النور وأترك فى الظلام نجيب  
محفوظ لأنه لا يصدر عما صدر عنه غيره . بل ربما كان نجيب محفوظ  
فى « أولاد حارتنا » أخلق بالتقدمة من أى كاتب رعى بالمرق ، ولعل  
من حصل عليه أمس يدرك اليوم أنه لم يزد شيئا فى معارك العقيدة  
المستمرة .

وتحضرني لنجيب محفوظ هنا مجموعته القصصية « دنيا الله » وفيها شجب أسلوبه التقليدى فى القص ، وتخطى حدود المظهر من الوجود الى مطلق الوجود . ولقد اصطنع العبث او اللامعقول أحيانا ، ولجأ الى الرمز فى أثناء مناقشته لقضيتى الحياة والايمان . ونلاحظ بسهولة أنه وهو يطلب منا أن نتجاهل الموت لعشوائيته ينادى بمغوية العقيدة ، ولكنه يلج على الاحساس بالغربة والضباب .

اتراه فقد الايمان ؟

لم يبدو وكأنه يرفض السعادة ويأبى أن يرسم طريق النجاة ؟

لعله انتهى الى أنه لا شيء موجود أو الى أن الوجود المطلق هباء ، ومن ثم حمل كل كائن عناصر فناءه . والإنسان الذى يعيش والإنسان الذى يموت كلاهما عدم ، ومن ثم يجب أن يختلس ما يطعم فيه كما اختلس عم ابراهيم لذته عن طريق السرقة وحشق بائعة النصيب ، وكما اختلس « برمجة البقايا » نشوة الاثم فى جوار جامع الدرب . والحياة التى تنتهى فجأة بحبل على ما فى قصته « ضد مجهول » لأخص من أن يحرص عليها أحد !

وهكذا ، وهكذا . .

حتى لنستطيع أن نقول أن نجيب محفوظ الذى سلم بمقدرات الدين فى أكثر أعماله ، وقف أزاءها فى هذه المجموعة وقفة المواجه التحدى أو وقفة التسائل المشدوه ، ولنقل وقفة المحير أمام أخطر المشكلات .

وفى قصة « جوار الله » وقصة « جامع الدرب » وقصة « زعلابى » شك عات ، وعبث ، وتجربة رصد للعلاقة بين المخلوق وخالقه . ولكن أحدا لا يزعم أنه يجدف فيها ، وأنه يجعل من صفات الله صفات لزعلابى الدرويش الذى يوجد فى كل مكان ويعرف كل شيء ويشفى المريض ويهب الثراء ويسعد الشقى .

إننا لو اخلدنا نجيب محفوظ بما يرسمه المتزمتون ، لفقدنا قاصا يستطيع بمواهبه الخصبة أن يجعل نفسه مجالا للدرس والمناقشة .

## ( ٤ )

اذن نرانا مضطرين الى القول بأن الاديب الكبير الذى لا يرضى طائفة المحافظين لديه دائما ما يقوله لهم بقدر ما يقول لغيرهم ، وهو بلغت النصف منهم دائما الى ضرورة التسليم بشرعية وجوده . وإى نقد لنتاجه يعلق بتحيز سابق ، يظل عرضة لرفض حتى يشفع بمحاولات نقدية أخرى .

أما هذه المحاولات فتبدو على الأقل في صورة استكشاف لعناصر البهجة والعبوس ، أو في تقييم درجة الصدق فيه ، أو في الوقوف عند رموزه التي تحمل في طياتها تلقائية الحديث وأصالته .

ومع ذلك فلنقرر أننا لا نرانا محتاجين الى أحد يحاول أن يقنعنا بمعتقده لكي تؤمن بأى شيء ، وإنما حسبنا أن نراه يصور بالكلمات احساسه بمطلق الحياة . واذ ذاك نصل معه أما الى نشوة الصوفى ، وأما الى احساس الأخوة ، وأما الى التعاطف - ولا أقول الموافقة - مع الشكاكين الذين يصرعهم الاخفاق .

وفى التدليل على هذا نقرا من جديد قصة « زعلابوي » أو « رسالة الففران » فهل ترانا لا نظفر بالمتعة الكاملة ؟

ولنقرأ أيضا بعض مايقوله ماثيو أرنولد لحبيته فى قصيدته « ساحل دوفر » بعد أن أعلن استحاله الاحتفاظ بأى معتقد :

اواه يا حبيبتي ! فلنكن مخلصين كل منا للآخر

ان العالم الذى يبدو

وهو يمتد أمامنا كارض من الاحلام

متنوعا بديعا جميلا

ليس به فى الحقيقة بهجة ولا حب ولا ضياء

ولا يقين ولا سلام ولا ما يقى من الألم

ونحن هنا كأننا فى سهل مظلم

يجرفنا تغير النضال والهرب

حيث يتصادم جيشان اعميان فى الظلام

وكذلك نقرا ما يقوله شلى فى اوزماندياس المصرى ، وقد ذكرنا فى فصل سابق أنه يصور بهذه القصيدة وحشته . ونضيف أنه على زهده فى توكيد أى هدف أخلاقى واضح بها فإنها برمزها لا تقل تأثيرا عن وعظيات المجزمتين ، يقول :

قابلت رحالة من بلد قديم

فقال : هناك رجلا تمثل حجرى ضخمتان وبلا جسم

تقفان فى الصحراء وبالقرب منهما على الرمال

وجه مهشم مدفون حتى نصفه

تدل شفته المتقاصدة العابسة وروح التسايط البارد



على أن نأحتة كن يقرأ تلك النوازع عنده  
وبقيت لتظل مطبوعة على هذه الأشياء اليتة  
وفوق القاعدة ظهرت هذه الكلمات :

أنا أوزماندياس ملك الملوك

انظر أيها الجبار الى اعمالى ثم اياس

فقد عفا كل شيء . . وحول هذه البقايا

من الاطلال البالية

تمتد الرمال المنبسطة ففرة جرداء بلا حد !

وقريب من ذلك ما صدر به صلاح عبد الصبور فى ديوانه « الناس  
فى بلادى » اذ صور أبا الهول يتحدثى كل شيء حتى الله نفسه . وفى  
القصيدة التى تحمل اسم الديوان يواجه الخالق بأسئلة من الحياة ونفاذ  
كلمة القضاء ، ثم يصرخ فى عتب مر أو فى تحد ساخر :

يا أيها الله

كم أنت قاس موحش يا أيها الله !

ومن المؤكد أن ذلك الله لم يكن هو الذى تفنى له أغنيات الحب ،  
لأن هذا كان صغيرا ، وكان أيضا أسمر ، ويعطيه خده قبل أن يمنع  
الخطوة عنه . ثم انتهى كل شيء كما يأمر الله الكبير بأن ينتهى كل شيء .  
وضاع معبوده فسمع الرياح تبكيه ! وفى ديوانه « أقول لكم » لا نحس  
تمردا قط ، كذلك لا نحس استسلاما لاية غيبية . وكان ارتباط المضمون  
العقيدى فيه بقضية الانسان بشكل مجموعة من شعارات أصبحت فى  
نهاية الامر ايدولوجية معتدلة لا جنوح فيها الى يمين ولا الى شمال .

ولكن غيره أعلن عصيانه الكامل كما فعل أدونيس الذى صلى لتموز ،  
ثم صلى للرفض . ونحن لا نزع من مجابته للواقع على هذا النحو معنى  
نقمته على ما فيه من قصور ، وإنما معنى أنه أصبح يؤمن بنوع من  
ارستقراطية فكرية جعلته ينكر كثيرا مما درج على التسليم به .

وأما خليل الحاوى فيبدو المعتقد الدينى عنده ولا سيما فى « نهر  
الرماد » مجاهدة صوفية يمتزج فيها الله والزمان والطبيعة والروح . غير  
أنها لا تصل الى مرحلة « الوجد » الكامل وتصطدم بتناقضات الحياة ،  
فلا يملك إلا أن يصرح بأن الدين كالعالم لا طائل وراءه . ومع ذلك فقد  
نراه يتوسل الى تموز كما توسل الى أدونيس !

وهكذا نحس تلك البلبلة التي تكون دائما مجال بروز ، ونحس ان  
الشعراء كغيرهم من المشتغلين بالأدب يقفون من الدين مواقف مختلفة ،  
ويرسمون الله صورا شتى ترتبط بشيء لا يمكن الاحساس به بدرجة  
واحدة وبصورة في كل حين . ولعل هذا يفسر احساسهم بأن ذاتهم  
مقيدة ، وأن طاقتهم يستهلكها الصراع الداخلي من أجل الظفر بالإيمان . .  
أي إيمان !

وأكبر الظن أن الأديب الذي يستطيع أن يصور هذا الصراع يحطم  
عنه قيده - ولو إلى حين - ثم يعود إليه عن طواعية ، ليعيش أزمته  
إلى الممات .

الباب الثالث

دراسات تطبيقية



## الفصل الأول

### أصابعنا التي تَحترق

( ٩ )

في هذه الرواية نتقبل انسان الدكتور سهيل ادريس في أيديولوجية لا تعتدى على نمو شخصيته ، وتعيش معه بمنطق الرواية دون أن تبدر منها بادرة للسيطرة على عقلية القراء ، حتى اذا دخلت معركة البقاء كشفت بتصرفاتها عن الضعف الذي يصاحب حياة البحث والقلق .

ان هذا الانسان — بهذا التخطيط — هو سلمي وحده ، وقد وضعه المؤلف في اطار من الأحداث ذات الأساس الواقعي ، ومن خلاله قدم مواقف أبطال لم يكن لها غرض الا « تمجيد » كفاحه وهو يواجه تحديات الزمن والقدر . وبين الحين والحين نرى منه ثمة وعيا يستهدف به أن يؤكد أنه — دون الجميع — يحرص على « المبدأ » حتى في لحظات ضعفه وانحطاطه .

ويرغم هذه الأنانية — وقد نجح بها في تجسيد مأساة انسان العصر المثقف — فاننا نحس لونا من التعاطف استغله في الشكل الذي اختاره كي يبتعد به بعض البعد عن الشكل الكلاسيكي لأية رواية . ونحن هنا اذا اعتمدنا التصميم المعروف الذي يجعل « العقدة » مبدأ القصة داخل عمليات السرد المنطقية ، فاننا نحس بافتقاد عنصر الروائية في الشكل الذي سَمَّه سهيل ادريس .

وتكمن الروائية الحقيقية في « أصابعنا التي تَحترق » وراء اهماله الواضح للزمن الذي يوقت عادة سير الأحداث ، وهذا في حد ذاته نقطة

من الممكن أن يهاجمه منها الكلاسيكيون ، كما يجابهنا بمأساة الأديب في تصورات درامية لا تشغل حيزا واضحا ، وذلك بدوره خروج على الأسلوب المألوف . مع اضافة أن الأحداث والأفعال لا يمكن أن تكون - عنده - محور العمل الروائي ، فإن وراءها تيارات نفسية من الطريف رصدها بتلقائية وبساطة .

ان هذا الاتجاه - وهو يقترب من النخبة التي وضعها اللاروائيون - لا يتغير ، حتى وهو ينتقل بعد نصف الرواية من سرد على لسانه يختلط فيه الأنا والهو الى سرد على لسان « الهام » البطلة الثانية في « أصابعنا التي تحترق » .

وفي الحالتين تتتابع الصور ، دون أن يكون هناك اقحام من جانبه لتبريرها . بل لم يحاول قط أن يفرض حولا ما ، مع أنه كان يحرص على إبراز موقفه المقسّر ، وكان من السهل أن يتورط في بعض التقارير الجامدة .

معنى هذا كله أن الرواية يجب أن تثير انتباه النقاد بشكلها الجديد، أو بصورتها التي اختارها لها سهيل ادريس . وهي قد توغر صدر التقليديين حينما يرون فيها جوانب من السيرة والسيرة الشخصية وصفحات من يوميات ولحات من اعتراف ، كما أنها تقبل عن طواعية مناقشتها على بعض الأسس الموضوعية للرواية ، فتكون من ثم أشبه بالشئء السحري الذي يوجد ولا يوجد ويبرق وينطفئ ويكون شتى الألوان دون أن يضيع .

هي اذن الكائن الجديد الذي يتسع للحياة بكل تناقضها ، والذي يقبل أن يختلط فيه المونولوج الداخلي بالسرد الدرامي ، وتمتزج به الحركة القصصية بالموقف الشعري ، وتتجاوب الأنا داخله مع ايقاع الحدث .

انها عملية ناجحة ، لا تختلف عن صنع نابوكوف في « لوليتا » وتدين لحظة الوجوديين في القصة !

عملية لا يعيها اختصار التفصيلات ، وان يكن يعيها عنده اهمال ابعاد القضية خارج نفسه . فسامي صاحب مجلة أدبيسة ، صلب ، واقعي ، أوتى موهبة الداب والجمع بين المتناقضات ، ومنتم له بد له أن يطمئن الى قيم ما . وكان من السهل أن يعكس المؤلف آثار هذه المعاناة على معارفه وأصدقائه ، غير أنه أثر ذاته وكأنه أراد أن يظهر في مستوى « المعترف » فقط .

ولكن ما الرواية نفسها ؟

هى فى الحقيقة لا تلخص ، وانما تظهر خطورتها فى كونها تعبيراً عن قضية عربية متكاملة لا تتمايز فيها الأبعاد السياسية والاجتماعية والفكرية ، وبذلك يلقى سهيل أدريس مسماراً جديداً فى نغش نظرية « الفن للفن » ، غير أن التزام سامى بهذه القضية - وهو موقف المؤلف نفسه - لم يصرفه عن أن يعيش تجربته كإنسان يريد الدعة والحب والمال . وكان هذا النوع من التوازن هو الذى يلفت القارئ ، بحيث كان يضيع تساؤله عن مدى واقعية المواقف فى حرصه على متابعة عاطفيات البطل .

وإذ أقول « واقعية المواقف » فانما اعنى انتفاء معادلهما الفنى بالفعل ، لأنها فى الرواية ذات أساس حقيقى ، أو هى نقل آلى لناس حقيقيين يسهل ذكر أسمائهم هنا . ولكن المؤلف الذى كتب « الحى اللاتينى » على نحو الاجترار العاطفى لم يكن ليرصد علاقاته لمجرد الامتناع الوجدانى أو الدعاية المباشرة ، فان قصصه اذا ما نظرنا إليها ظهرت فى مجموعها ذات أعماق تنطوى على فلسفة لا يسهل طرحها ولا يمكن - فى الوقت نفسه - التحرور من التأثير بجمالياتها .

وإذن فنحن إزاء روائى ذكى قد يجابه بالموقف الفكرى فى قوالب هتافية ، ولكنه يملك المقدرة على أن يوحى بما يجعلنا نتعاطف تعاطفا كاملاً معه . ولقد اصطنع مؤثرين رئيسيين فى تطبيق هذا المنهج ، هما خلفيات المجلة وعطاء الأديب .

إن المجلة استخدمت محكاً للأشخاص فكشفت عن جانب طموحهم ، وبينت المخلص للقضية التى يعيشها سامى كاديب له حق وعليه واجب ، وقدمت صراعات المخلصين للقضية العربية التى توجت بانتصار المصريين فى بورسعيد .

وأما عطاء الأديب فكان يظهر - بصفة خاصة - فى منحاه العاطفى حتى لقد أشاع الاضطراب فى أى مناوى له سواء أكان هذا المناوى من الأرجوانيين أم من أصحاب الهلال . فى حين لم يهبط بـ « كريم » الى أسفل مع أنه رشح للخيانة ، وذلك لأن عطاءه كان من أجل أن تسوى قضية العرب .

وهكذا نرى أن عاطفة سامى تكشف عن كثير من نقط ارتكاز الرواية . وإذ ترد بعض مواقفها الى قصائد شعرية فانها تلزمنا بالآ

ننظر لرواد المجلة بانكار قدر ما نصدق عنهم كل ما يوصفون به ،  
فالانفعال الشعري ظاهرة لم تجمد أيديولوجية المؤلف بحال .

والى هنا تكون الحاجة لمعرفة المخطط الرئيسى للرواية قد بلغت الغاية  
فنقول : وهل يجدى تقديم هذا المخطط ونحن نرانا نرتفع الى مستوى  
فكرى مثير ؟ اننا نكون بهذا التقديم اقل التزاما بأخلاقية الرواية ،  
وعليه نفقد شاعرية « السرد » وايجابية الموقف . والى جانب ذلك  
لا نقدم تبريرا مقنعا لأشخاصه ، الا أن يكون قد قصر نطاق التعريف على  
طبيعته المشيدة من خلال طبيعتهم المدمرة .

ومهما يكن من شيء فان سامى يشترك فى تأسيس مجلة « الفكر  
الحر » ويعوزه المال ، وفى هذه الأثناء تدخل الهام حياته فىرى فيها  
قضيته ويضمها اليه ، ولكن الأرض التى يقفان عليها تميد بهما حتى يجدا  
نفسيهما معا على طرف مناقض للآخرين ، واذا ذاك تضيق بهما الأزمة  
وتكون المقاومة العنيفة التى تبديها « الفكر الحر » حتى تقف فى النهاية  
على قدميهما رمزا لتمامهما . وفى الاطار نفسه تتحرك مشكلة الأديب  
العربى وتنشعب مقاييسها حتى لتبدو مجردة ، تحاول أن تفرض كيانه  
فى هتافيات تكرر . فالأديب لا ينبغي أن يزيف موقفه ، والأدب السوفيتى  
ليس حرا ، والانتقاد للمكارتية هو تماما كالحضوع للغاشية وهكذا !

وفى كثير من الصفحات نرى أن الدكتور سهيل أدريس حاول بهذا  
التكوين أن يجعل مشكلات الجيل مدار بحث فنى خالص ، فموقفه من  
المؤسسة الثقافية - وهى التى تعينه على العيش وتوفر له بعض مال  
المجلة - يكشف عن طموح الأديب وتأزمه المالى معا ، وليس تلاحق  
شعوره بالقلق والسؤال عن حقيقة رسالة المؤسسة الا دليلا على الحيرة فى  
تقييم الكرامة .

أما موقف كريم المتذبذب من الأرجوانية فيبرز موضوع العلاقة بين  
المبدأ فى حالة وجوده كنظرية وفى طريقة تطبيقه ، كما يبرز ضياع  
الانسان فى نوع من السلوك المضحك . ولم يحاول سهيل أدريس ايضاح  
آرائه هو عن طريق استبطان مشاعر كريم ، لأن سلوكه الظاهر كان  
أكثر من شاهد على هذا الرأى !

وثمة تجربة عصام حلوانى ، فانها على الرغم من تأكيدها حسرية  
الأدب لا توفق بين رغباته ورغبات بيته ، فكان دمار عش الزوجية وفيه  
الصفار نذير خطر لمن يظن أن للأدب من حيث هو من مطالب شبقية  
تتناقض مع الهناء العائلى .



وهكذا تتضح زوايا الرواية ، ثم تسطع الأضواء أخيرا على شسبه انتصار لفنية الأديب مع احتفاظه بقيمته كإنسان صاحب قضية ، وكرجل يعلق قلبه بأثنى واحدة أو يرتبط بها على الأقل !

### ( ٣ )

أما أبرز نواحي التخطيط الاساسى فهو موقف المؤلف ، ولعله ينطوى على أسوأ انتهاك لطبيعة الرواية بحيث تبدو كما لو كانت معرض دعاية عنه ، ففي تبها بنرجسية البطل وقدرته تقرب أن تكون نسخة محورة من دون كبحوته ، وقسم منها موجود فى كتابات الرومانسيين حيث تشكل الروح « الفردى » الذى حاول الدكتور سهيل ادريس أن يؤكد من خلاله مسحة بطولية . إلا أنه لا يتقصص فى فصول « أصابنا التى تحترق » شخصية المصلح ولا شخصية الزعيم ، وإنما يضيف على الناشئة الذين يخطبون ود المجلة صفات تقرر له هذه الزعامة ، ويظهر من دراسة المحتوى الفكرى للرواية أن ذهنه كان أكثر ما يكون تألقا حين يعكف على ذاته وهى لا تريد أن تفقد أى شيء حتى القدرة على الايمان !

لقد وضعت « أصابنا التى تحترق » بطريقة نعرف منها أن الدكتور سهيل ادريس يريدنا أن تؤخذ على أنها نتيجة فنية لأيدولوجية شخصية - وهذا ما يزيد فى خطورة مزمارها - ولكن عدم افتقارها الى الفكرة العاطفية الفردية الى جانب التماسك الخلقى الذى ثبت قدمى البطل تحجب البطولات الأخرى التى تمر أمام العيان فى بساطة بالغة !

فإن حكمنا بشيء هنا ذكرنا أن هذا التماسك الذى حاول الدكتور سهيل ادريس أن يفرضه على سامى ، يدل على انتباه شديد الى نفسه التى لا تريد أن تستقر ، وكلما تقدمنا وجدنا شخوص الرواية - بالقدر الذى يسمح لها المؤلف أن تظهر - تتلقى الحكم عليها بالانحلال فى صورة اتهامات تبدو فى النهاية وكأنها سيقت ليرتفع سامى كما قدمنا .

ومما لاجدال فيه أن الجانب الخلقى غير المنتظم ، شديد الاتصال بالأساليب الوضيعة . ولهذا فإن هانى الغريب يفقد احترام المبدئين . ومع ذلك فهو لم يدفع الى « جو » الرواية لتقرير هذه البهية ، وإنما ليباشر عملية « الدفاج » عن سلوكية سامى .

إن نموذج الأديب الذى كان التقدميون مولعين به هو الذى بقود معركة المصير بالكلمة الصائرة عن الموقف الشريف ، وعندما تحل أزمة أيا كان لونها يتصرف وهو حذر من أن يستخدم لأغراض مشبوهة . ويبعد وسعه عن التلقين والالتزام الحزبى . ولهذا استطاع المؤلف - كغيره

من التقدميين - أن يهيل التراب بقسوة على نماذج لم تسر وفق ما يتطلبه موقفه ، وليس من شك في أن هذا وهو يفضب غيره من أصحاب المبادئ ، يثير مشكلة طبيعة الانحراف وكيف يقاس .

فنا بوركوف انذى تعمق الحياة عرض لنا فظاعة السلوك الذى تهدر فيه كل القيم الخلقية فى استدراج لوليتا له ثم الاعتداء عليه ، بحيث بدت سقطته نتيجة طبيعية للأحداث التى لم يقدر قط على دفعها ...

وبول بورجيه الذى جمد نفسية المجتمع فى قوالب معقدة ضحى بشارلوت فى دم بارد ، وبرأ المعتدى عليها باسم الظروف التى كانت تدفع الى تدبير الايقاع بشارلوت القريرة ...

وتوماس هاردى فى « تس دربرفيل » وفلوبيرفى « مدام بوفارى » وغيرهما ممن يرسون البطل المسير نحو الخطيئة دون أن يحمل بين جنبيه شرا ، هؤلاء لا يجعلون الانحراف فى حد ذاته جريمة ، مع أنه فى نظر الأخلاقيين قضية يقطع فيها بالعقاب ! غير أننا نتقبل شخوصهم المنحرفة على نحو يختلج عن تقبلنا الانحراف الذى يقوم على معطى حقيقى ، ذلك أن التحوير القصصى يفرض له أخلاقية فنية تفتقر فيها شتى النقاىص . فهل يعنى هذا أننا نضرب صفحا عن خطايا هانى الغريب وأمثاله ؟

أخشى أن أقول لا ، وأقولها لسبب هين يرجع الى ارتباط هانى وغيره بالمعطى الحقيقى ، بمعنى أن معرفتنا بهم دون تدخل المؤلف فيهم بالتحوير اللازم سلبهم روح الروائية ففسناهم بمقياس الصدق الخلقى فهبطوا وارتفع سامى الى عليين .

وارتفاع سامى لا يعنى الا ارتفاع فلسفته وتحقيق مبادئه ، بل لا يعنى الا بلورة موقفه على أسس من الفهم لحاجات الانسان . وكأننا أمام وجودى كفر بالديموقراطية والماركسية والفاشية جميعا ! ولكنه ليس وجوديا كاملا يفقد ثقته فى كل شىء ، بل هو يظل مخلصا للتحريية العربية ويظل قلبه عامرا بالأمل . وربما لو حاولنا تفسير الوجودية على أساس أنها فلسفة البحث عن الحقيقة ، جعلنا الدكتور سهيل ادريس فى دأبه ورفضه اليأس والموت وفى احساسه بالقلق ، أحد الذين يقدرون موقفهم على أساس وجودى واضح .

ومع ذلك فنحن لا نزع أن يقدم تجربة وجودية شاملة ، بل لا نزع أنه لم يأخذ الا وجهها الايجابى أو جوهرها الحقيقى ، فقد كأننا لا يصدر عن مذهبية جامدة ، وكأننا لم يعترف من الوجودية الا بالموقف الانسانى المتأرجح بين الشك واليقين المتردد أبدا بين الدعة والتعب ، والا ففيم القلق الذى يصاحب الرواية من يدنها الى النهايه ؟

واذا كان قد رفض نهائيا أن يدلف من باب الحقيقة الكاملة فلأنه ابن هذا الجيل الضال الذي لم يهتد إليها بعد ، ولأنه يعيش قضية الانسان الممزق وليس قضية العربي فقط !

وقوة « أصابعنا التي تحترق » من قوة الإلحاح على هذا الموقف من غير تحيز ، وقدرة الدكتور سهيل أدريس على البناء الفني تنجح دائما في تقديم حقائق مدعمة بأسانيد متفاوتة ، ومن ثم نجد للتفصيل الوجودي في « كفاح » سامي ميزته في أنه يبقى الرواية داخل موقفية معينة . فاحساس سامي متدفق ، وبطولته مثابرة ، ومحاولاته للتغلب على الحيلة المتلاحقة تبدو كلها في حيز المقبول . ولقد تحول مرة أو مرتين الى « سورمان » غير أنه كان يتراجع في الوقت المناسب ويقف عند الخط الذي يفصل بين النجاح والفشل . وكانت نهايته مشرقة من بعض الوجوه ، ولكنها من وجهة النظر الوجودية ليست حاسمة .

ولا يفعل الدكتور سهيل أدريس شيئا غير أن يكرر الشيء ذاته في علاقاته المالية والعاطفية ، فهو لا يكسب الى حد التخمة ، ويظل معلقا بين الشبع والجوع ، ثم هو لا يقطع علاقته - في حزم - بأديبة القاهرة الكبيرة . بل ان مفارقاته النسائية لا تنتهي الى شيء ايجابي ، ويصاب بخيبة ظاهرة في علاقته بواحدة علقها منه عصام .

على أنه لم يكن أكثر خطأ منه في اعطائنا هذه الصور التي نمزق قيما قد لا يرفضها بعضنا . فحين يقدم الادبية الناشئة المنحرفة جنسيا كان لا بد أن يبرر لهذا التقديم ، والا فلا داعي لكل هذه القسوة التي امتنن بها حياة الانسان السوية فيها . . وهو على أية حال لا يحصل فكرة تدمير الانسانية على هذا النحو المشين ، ولكن صورة هذه الادبية وما يتبعها من محاولات اقتحمت بيت سامي لا يمكن في الواقع أن تجد لها مكانا في التصميم العام للرواية .

هذا ولعل سرحته الضالة وراء تفسير بعض المواقف لأبطاله الذين لا يكادون يظهرون حتى يختفوا لا تلقى تقدير مفكر يحمل قيما معينة ، ومن ثم بدا كما لو كان ينشد نشر فضائح يريد قراءه على أن يؤخروا بها ! أجل . . ان نفس الأديب مفعمة بكل أسباب الحياة ، في طيشه وقلقه ونزواته وآماله ، ولكن القاء الضوء على النشور الذي تضطرب به حياته يكفي لتدميره الى الأبد .

وبعد ، فأين موضع الدكتور سهيل أدريس بهذه الرواية ؟ انه برغم زعمه فيما يمكن تسميته بالموقف الحاسم ، وبرغم رفضه تبرير أكثر من حدث ، وبرغم اظهار بطله - الذي هو نفسه - في صورة ضحية

الوجود .. فان سلوكه الخاص داخل اطاره الذى اصطنعه يضىء مودة على العمل كله ، وربما كان شعور المرء وهو يطبق عينيه على آخر عبارة فى كتابه شعور من ينتظر مزيدا ، فلعل هذه الأصابع التى تحترق حلقة من ثلاثية أو رباعية تتقاطر على الايام .

لقد قدم الدكتور سهيل ادريس نفسه وتجربته ، وخطط فى جراءة وعزم ، ثم انتهى الى أنه مجرد انسان يريد ، وما أكثر ما يعجز عن تحقيق ما يريد !

ان « اصابعنا التى تحترق » بهذا كله ، بكل ما لها وما عليها ، عمل طيب ربما لو تفرغ المؤلف لمثله أجدى على فن القصة جدوى ليس من السهل انكارها .

## الفصل الثانى

### قصص قصيرة

( ١ )

#### رجال فى الشمس

ليست هذه من القصص القصيرة ولا من الروايات ، وانما هى من النوع الذى يقع بينهما Novelette ويأخذ من كل أبعادا وأغوارا . ولقد استطاع مؤلفها غسان كنفانى - وهو من قصاصى فلسطين - أن يجعل نفسه يطفرف فوق المواجز الفنية التى كان يبدو من المحال تخطيها .

هناك تقاليد تفرضها على الكاتب الفترة التاريخية التى يعيشها ، ولكنه اذا كان أصيلا تمكن من الارتفاع بها واستقطب فيها مشاعسر الانسانية جمعاء . ولقد نرى طائفة من النقاد يميلون هذه الظاهرة ، أو لا تتسع مجهوداتهم لتمحيص دقيق لها ، فينظرون اليها النظرة الاقليمية الضيقة ويقضون بهذه النظرة على عمل من الممكن أن يكون عالميا .

وقصة « رجال فى الشمس » عمل من هذه الأعمال ، مع التسليم الكامل بأنها مؤداة بنغم عربى رصين !

ومع ذلك فانا أومن بأن المحافظين لا يقبلونه بكل الرضى ولا ببعض الرضى . ولست أريد أن أشير الى امكان رفضه بالمرة ، لانه بخصوصيته يجبرهم - فيما اذهب اليه - على أن يتمتعوا فيه على الأقل ، وهم لا شك مأخوذون فيه بعد ذلك بتجربة الانسان المضيغ . . الانسان العربى الذى يريد أن يرتفع الى مستوى نكبة فلسطين ، فيرحل ، ويستمر الى الأبد فى الرحيل ، حيث تصبح الحياة مجرد محاولة للوصول .

ان غسان كنفاني يتخلى عن الشكل التقليدي للقصة ، وباستعماله طرق التعبير المختلفة - من سرد لا يخرج عن حيز الزمن ، الى رجصات قوامها التذاعى المتقن ، الى مناقلة بين المتكلم والغائب فى لحظة واحدة - يخطط لقصته التى يحكى فيها مغامرة فلسطينيين يريدون تخطى الحدود الى الكويت ، كارضى موعودة لهم .

فاذا امامنا « أبو قبيس » المعلم الذى احتاج الى عشر سنوات ليصدق أن شبابه وشجراته الصفار وقريته كلها ضاعت على أيدي اليهود ، وأن عليه أن يساوم « الرجل السمين » الذى يهرب الناس من البصرة الى الأرض الموعودة ليحمله معه .

وبجانب المعلم العجوز نرى « أسعد » الذى اشتراه عمه لابنته ندى مثل كيس الروث ، فمضى بالثمن يبتغى بداية جديدة فى الأرض البعيدة ، وعيشا راح يساوم الرجل السمين .

دائما هذا الرجل .. فهو النقطة التى يلتقى عندها أبناء فلسطين المضيق ، وهو النموذج الوضع للأحياء ، أو لعله الحياة نفسها بكل واقعيته ومرارتها !

ثم نرى مروان ، وقد طرد من دكان الرجل السمين كما طرد المعلم العجوز وأسعد جميعا ، ولكنه دون هذين سنا ، وكان أخوه المهاجر فى الكويت يرسل له ولأسرته مالا ثم كف يده عنه ، فكان عليه أن يبدأ الرحلة . واجتمع الثلاثة ، جمهم مهرب آخر متواضع اسمه « أبو الخيزران » طويل ، غامض ، ويعرض أقل أجر يدفع بعد الوصول !

كانت الخطة سهلة ، فأبو الخيزران يخيفهم داخل خزان ماء على سيارة يملكها نرى معروف باسمه تعبر نقاط المراقبة فى أمان ، وتتم عملية الاخفاء عندما تقترب السيارة فقط من احدى هذه النقاط ، وفيما عدا ذلك فالثلاثة لهم مكان فى الشمس فوق الخزان .

على هذا النحو تبدأ الرحلة طويلة ، شاقة ، والجو يلتهب ، والصحرَاء لا تريد أن تنتهى . ومن حين الى حين يقبر الرجال فى جهنم الخزان ريشما يتم اجراء ختم الأوراق ، وعند آخر نقطة مراقبة يتعطل أبو الخيزران زمنا يطول قليلا عما يمكن أن يتحملة ثلاثة فى خزان مغلق تصلبه الشمس نارا . وعندما يفتح الكوة عليهم ، يكونون فى عداد الأموات !

ويواجهنا غسان كنفاني به وحده بعد ذلك ، ومن قبل وضعه فى اطار المعتدى عليه من جانب اليهود . هناك شيء فيه لا يبدو معه راضيا ولا ساخطا ، ولكن حياته قائمة على سر يحمله فى اجتراراته دون تصميم على

شيء حتى ليكفر بقوميته ، هذا السر هو أن اليهود أفقدوه - في إحدى العمليات الجراحية - وجولته !

ماساة هؤلاء الذين ماتوا في الرحلة امتداد لمأساته هو ، وقد كان من الممكن أن ينقذ من الصير الذي آل اليه وكذلك كان من الممكن انقاذهم . وهو لذلك دهش معذب يصيح بصد أن ألقى بهم في « مقلب » القمامة خارج البلد :

— لماذا لم تدقوا جدران الخزان .. لماذا لم تفرعوا جدران الخزان ..  
لماذا لماذا لماذا ؟

وكان وصوله بالمأساة الى هذه المرحلة ، بعد أن فكر في حفر ثلاثة قبور لهم . وقد تقلص العدد الى واحد ، ثم لم يكن متوئ لهم الا القمامة دون أن ينسى أن يمد يده الى جيوبهم ويأخذ حقه !

هذه هي « رجال في الشمس » . وإذا كان تكنيك غسان كنفاني يبدو كما لو كان نفيًا للزمانية وأن لا سرد عنده يفضي الى محدثات ، فانه لم يعجز عن مدنا بكل الايحاءات التي تجعلنا نكتشف كل شيء . وهو ينثر الحكايات المتشابهة في عدم انتظام ، ولكنه لا يخلط بين السرد الذي يمكن أن نسميه تاريخًا وبين شهادة الحاضر ، وقيمة هذا الحاضر هي في أنه متحرك الى الامام وان يكن المستقبل مخيفًا يزحف نحوه بالخطر والغدا والمأساة والتعاسة .

أجل ولم يكن هناك صعوبة في تحديد معالم المأساة .. مأساة اصطياد اللقمة لمواجهة ذلك المستقبل المخيف ، ومأساة الرحلة حتى وان يكن البحث فيها بلا غاية الا البحث نفسه ، ومأساة مواجهة الموت دون أن تكون هناك قوة ما تدفعه .

إن انسان غسان كنفاني ممزق ، ويريد أن يعيش بعد أن يجمع أشلاءه . وفي محاولاته للحياة يواجه الفشل فلا يستسلم ، وبصير الى النهاية كتجربة تشبه التجارب التي مرت به في صموده من قبل ..

## ( ٢ )

### منزل علي شاطيء البحر

بينما نرى واحدا كنتجيب الكيلاني في مصر يكتب « قبل الرحيل » عن بنت الجيران الغنية التي يحبها الشاب الفقير ، نرى دريس الشرايبي في الجزائر يكتب « منزل علي شاطيء البحر » ، والفرق بين القصتين هو الفرق بين من لا يعيش قضية حقيقية ومن يعيش هذه القضية بعمق

وإدراك ، والفرق أيضا هو الفرق بين منحى فى القصة يأخذه الكلاسيكيون ومنحى آخر يتجه إليه الطليعيون .

ولكن العجيب أن يكتب نجيب الكيلاني هذا الشيء وفى مصر أمثال شكرى عياد ويوسف إدريس ويوسف الشاروني وفاروق خورشيد . والأعجب أن يجد له انعكاسا فى كل البلاد العربية ، فى تكاليف على المواقف الرومانسية المستهلكة مع التسليم بأن « القدر » يقرر ما لائلك رده ، وهو لذلك واقع دائما . هى فلسفة أيدها الكلاسيكيون ولا يزالون يؤيدونها ، معتقدين أن الفن ليس ينبغى أن يحتج فى كل وقت .

وما هكذا يعيش دريس الشرايبي ، وليس عن هذا يصدر على الأقل فى قصته « منزل على شاطئ البحر » . أنه يبحث كما يبحث أغلب الطليعيين ، ويفشل أو يجعل البحث أهم من غايته ، وعندما يتعثر تعثر يوليس أو تعثر السندباد لا يبخل علينا بالتجارب التى يقصر عنها أى تقييم .

وأول شيء يسترعى انتباهنا بقراءة تلك القصة ، إنما هو خروجها على النمط القديم فى القص ، واقترابها من عمل نجيب محفوظ فى « الطريق » وعمل غسان كنفانى فى « رجال فى الشمس » . فلماذا حطم الشرايبي القيود التقليدية - لم يحطمها كلها - ولماذا ارتبط بدفقات اللاوعي متخليا عن كثير من التفصيلات ؟

هناك المضمون والرغبة فى الغوص وراءه الى ما لانهاية ؟

وقد آمن الشرايبي - فيما أظن - أن قواعد المدرسة فضلا عن أنها متكررة دائما تحول دون التحرك الحر غير المقيد وغير المحدود !

وبطل الشرايبي لذلك يكره الجمود - وأن تكن وظيفته كبقال أو عطار - تفرض عليه أن يقف فى مكانه . وقد شغلته هذه الرغبة كثيرا ، وعن طريقها فهم أنه ضيع ستين عاما من عمره جاهلا أو لا يعرف دخيلة نفسه على الأقل . فقرر أن يبيع مكانه ويرحل وراء الكشف والمعرفة ، ولا بأس من أن يكون النفى مقابل ما يريد .

هذا المعجوز الراجب فى البحث اسمه « يرتلى » ويسكن فى مونت كارلو ، ومن مونت كارلو بدأ رحلة المعرفة - وقد تزود بكل شيء لأكمله ومتعته ونومه ومستقبله - باحثا عن صخرة هادئة تطل على البحر ليبنى عليها بيتا ينزله الى أن يموت .

وفى جو يشبه جو الأساطير التمس الصخرة على كل شواطئ البحر المتوسط ، ثم التمسها أيضا على طول شواطئ المحيط الأطلسي . وبعد ثلاثة أعوام فى التنقل والتنقيب حط على إحدى جزر « بو » القصية ، فقد عثر على الصخرة التى قدر أن أحدا لا يمكن أن يصل إليها . ومع ذلك



أحسن خطرا يتهده . وهو يصل ليله بنهاره دارسا حالات البحر الذى سيواجهه ، وقد شغله هذه وجزوه سنوات أخرى كانت كفيلة بإفساد كل ما أعد من ذخيرة للقوت والبناء ، ولكن تفكيره لم يفسد . فقد تبين أنه عبثا يبحث عن محال ، وأن عليه أن يبدأ فى منفاه الاختيارى من جديد ، أى يفتح دكان عطارة ليصل من حياته ما انقطع .

وهكذا تنتهى القصة بعيلاد يشبه الميلاد الأول ، فيدلنا الشرايبي على أن الحياة حلقة مغلقة ، وأننا ندور فيها عبثا حتى وإن طمعنا فى أن نسأل : ماهذا العالم وكيف يثبت الانسان وجوده فيه ؟ ولا يرتبط هذا التساؤل بعمر معين ، فهو يصاحب الحياة كلها سنة بعد سنة ، بل يوما يوما وساعة ساعة ، ويبرز دائما قلق أن يدهم الانسان موت قبل أن يدرك الشيء الآخر الذى فيه .

ونحن نحس من قريب أن الشعور بالنفى عنصر جملة الشرايبي من عناصر المأساة ، ولكنه يكون أحيانا نظيرا أو مقابلا أو ثمنا للمعرفة . على أن الرحلة قبل ذلك - مع اصطناع الحذر والدرس - أساس الوصول إلى الحبيء أو إلى الجوهر .

وذلك هو المضمون الكبير الذى حدده الشرايبي ببساطة ، وبدون صخب !

### ( ٣ )

#### التجسدى

قرأت فى العدد الأول لسنة ١٩٦٤ من مجلة « الأداب » قصة قصيرة بهذا العنوان للكاتب المغربى ع . مطيع اصطنع فيها أسلوب الرسالة ، والقصة الرسالة ظاهرة فنية أولع بها كثير من الأدباء منذ لفت إلى جدواها صمويل ريتشاردسون كما قدمنا فى الباب الأول من هذا الكتاب . ولقد استقلت من بعد ريتشاردسون استغلالا رائعا فى تحليل المشاعر بطريقة تبدو فيها كما لو كانت مجرد كشف لا زيف فيه ولا تمويه . وإذا كان جيل الشباب لا يزال يفرى بها ، فلأنها فى كثير من الأحيان تبجح للقاص من المحظورات الفنية ما لا يرخس به فى الأعمال الأخرى . وقد يصل الأمر بها أحيانا إلى أن تخرج العمل الأدبى كله من دائرة القصة ، فتكون من ثم مظهر تهرب أكثر منها مظهر مواجهة ، وتكون أيضا مأخذا يؤخذ عليه الأديب .

ولست أستطيع أن أحدد تماما متى تصبح القصة الرسالة مجرد رسالة ، كذلك لا أستطيع أن أبين إلى أى حد تخضع مواقف الرسالة

وأيامها لقوانين القصة . فالأمر على ذلك النحو معقد ، وفي إمكان الفنان الذى يواجه ناقده بعمله هذا المعقد أن ينكر كثيرا من الأحكام التى تصبح ضرورية جدا فى نطاق الأعمال القصصية الخالصة .

أقول ذلك لأسأل : هل « التحدى » قصة حقيقية أو هى رسالة ؟

إن شيئا فيها يؤكد أنها قصة ، ولكن فيها أيضا شيئا يريد أن يسلبها إطار القصة أو صورة القصة . وأنا بين احتمالات القبول والرفض معجب بانطلاق الكاتب على رغم احساسى بأنه سجين شخصيته . ويدفعنى هذا الإعجاب ملحا الى طرح قضية الشكل جانباً كي ألقت الى أبعاد هذه الشخصية وهى تعيش فلسفة من ضاعقت منه مقدساته ، الحقيقى منها والزائف على حد سواء !

المؤلف ع . مطيع يشغله السأم والفراغ والعبث الذى يمارسه بكل « موضوعية » فيقدم رجلاً يعيش أزمة ضارية ، بادئاً به وهو يرد على كتاب وصله من صاحبه تبدي فيه استعدادها للحاق به مع أنها زوج وأم ولد . ولا نلبث أن نتبين بعد إيغالنا فى الرسالة أن الرجل سجين أو منفي بالجنوب ، وأن التهمة التى وجهت اليه دينية مع أنها فى واقع الأمر سياسية . فهو يكره الدخيل وهو يناوىء كل المتعاونين مع الدخيل ، ولم يلبث هؤلاء المتعاونون - وفيهم زوج صاحبه - أن لفقوا له الاتهام بعد أن وضعوه فى صورة الملحد .

فهل تراه كان ملحداً ؟

إنه يعترف لصاحبه - وهو يرفض التستر والمواربة - بأنه يتعجب فعلاً من من ميثافيزيقيات البلهاء الذين يسلمون بالانهازم المطلق ، ولا يمنعه علمه بأن صاحبه من « الصنف المؤمن » فيهاجم فكرة الألوهية باعتبارها مخدراً والا فلماذا يرضى بالجوع من يجوع ؟ ثم يضيف أنه ليس وحده فى هذا الموقف ، وإنما الكل متسخط .

وهنا نحس أنه يضع أيدينا على جماع فلسفته . . . السخط بكل مائه من انكار وعبث ، وقد تكون اللامبالاة حلاً يلتمسه أحياناً إلا أنه حل وقى سرعان ما يتلاشى ليشعر هو كأن حياته فقدت كل معنى - وهى تفقد الكرامة والأباء وحق الحرية - فيؤذن له بالتفكير فى الانتحار .

على أن تفكيره فى الموت يتعارض مع تفكير صاحبه المؤمنة لأنها ترى سبيلاً الى خلاص آخر يسميه هو « المنفذ الشريف » . ويرى أن مثل هذا المنفذ يخلق حالة انتظار لا طائل وراءها لا سيما أن أحداً لا يأمل فى تحرر مطلق أو كامل ، لأن الذين يرغبون فى التحرر من كل مسجون يعيشون

سجناء هذه الرغبة . وهكذا تأخذ النكسة بتلابيب كل استعداد ، ويذوب من ثم الايمان بحيث لا يبقى شيء يؤدي الى الحقيقة .

اهى وجودية ؟

ان المؤلف على رغم تازمه لا يلبث أن يتعلق بلون عجيب من الرضى جذوره فى قلبه الذى يحب صاحبه . فلا يلبث أن يعدل عن الانحمار ليميش قلقلًا مترددا بين الموت والحياة ، ساقطًا ناهضًا فى فراغ لا نهاية له . ولتكن اللامبالاة كل ما يستطيع أن يقدمه ، كما يفعل فى منقاه وهو يستعرض مظاهر التناقض والعبث أو اللامعقول فى كل شيء .

فما الاجابة ؟

لا نقطع بشيء محدد ، ولكنه يصور فعلا ازمة الشباب فى قضية الايمان والمعتقد ، واذا كان يصل الى شبه حلول غيبية فليس من الضروري أن تكون هذه الحلول نهائية لأن الحياة نفسها تقاوم دائما فكرة النهائية .

## ( ٤ )

### سوارس

فاروق خورشيد أحد الذين يعيشون الغربة فى عصره ، وفى أغلب قصصه ومنها القصة التى تحمل ذلك العنوان يصرح بأنه انتهى فجأة ، وحتى اذا أتيت له أن يشارك فى الحياة فهى المشاركة السلبية التى يقضى فيها الإنسان عن وجوده الفعلى .

والاحساس بالغربة وما يصاحبه من فقد ونفى يخلق فى حياتنا الفنية الأعمال التى تقبل المناقشة ، لأنه يمزق الهالة التى تحيط بالانسان ويقدم ما بداخله بلا زيف ولا خجل .

والانسان فى هذه الغربة عند فاروق خورشيد ضعيف .. حياته قصيرة ، والكلمات التى يتصور أنه يهدر بها لا نعمة لها ، وحركانه تضيق فى قلب الدوامة التى يتخبط فيها . ونحن نتقبل هذا الانسان فى ميلاد بتيه ، ثم نراه يحيا ضائعًا فى التفكير والاثم ، ويسير بسرعة الى آخر الدورة فى طريق مسلود .

وفى قصته « سوارس » يسلر عن هذا تماما ، ولكننا لا نقبله الا باشفاق . انه مكون من لاشئ ، ويدفعه شعوره بالنقص الى محاولته النسيان بالخمر — والخمر عنده مكون من مكونات فنه — فیرقاد حانة ، ولا تلبث هذه الحانة أن تمتلىء بالمشوهين والناقصين .

هناك طرافة في التكنيك • ففاروق خورشيد لا يقص ، ولكن عينه اللاقطة تمر مروراً ذكياً هنا وهناك •• في وقت واحد الى أمام وخلف وبين ويسار • حتى لتتوقع أن عاصفة توشك أن تقدم لتنفجر ولكن هذه العاصفة لا تقدم مطلقاً ، ثم تتبين أنها موجودة فعلاً في كل كلمة وكل عبارة وكل إشارة منه •

وهو يعلم بهذا فيتكىء عليه ، ويدور بنا ويدور في مشاهد تبسّد ساذجة تسجيلية وإن تكن في الحقيقة تكشف بين الحين والحين عن وعى معين • نحن نرى الساقى الذى يشبه وجه صديقه الأديب ، والشمطاء التى تحتضن مراقصها الفتى ، والممثل العجوز ، ومحاسن ، وتحية ، والطلبة ، والصاجات التى تبعث آخر رنين إكانه لحن الجناز • نرى هؤلاء ونرى الحمر والنور والصخب والهرج ، فنحس أنه يعول عليه فى وضع تخطيط حاسم لمحاولات النسيان والتهرب •

وليس فى القصة أكثر من هذا ، وهو نفسه لا يخبرنا عما وراء الوعى • إن البطل يريد أن يقتل شعوره بالفربة ، فيلجأ الى ملهى فيه كل أسباب المتعة ، ولكنه لا يتمتع • إن احساسه بالمسام مدمر ، وهو يشرب ويشرب ، والساقى يدنو منه ويبعد ، وبين ذهابه وعودته يعانق كاسه ويتحدث نزراً مع صديق له ، ويسمح بعينيهِ الأفق المزدحم • وسرعان ما تنفجر معه وسط الحركات التى تشبه الدوامة التى يعيش فيها انسانه المتنفى •

وبهذه الطريقة تقف على مأساته ، ثم نراها: تتبلور حين تقع من خلال عينيهِ على مشهدين : أحدهما لعاشقين غضين يرقصان ، والآخر لتحية الراقصة المتقاعدّة التى وضيت أن تمسك الصاجات لمحاسن الراقصة الحديثة •

ذلك هو المصير اذن ، كلنا الى ذهاب ! لقد كانت هناك عربات اسمها « سوارس » تعانق العيون وتملأ ميدان العتبة والقلمة وباب اللوق • وعندما دار الزمن دورته وظهرت السيارات وعربات الترام والترولى باس نسيها الجميع •

إن الشابين الحديثين ومحاسن بداية ، وأما تحية وهو نفسه وصديقه فسوارس • إن ذلك شئ يحدث ، بل حدث فعلاً ، وإذا كان ثمة ما يربطه بالعصر فعن طريق شئ يثير الذكريات لأن الناس دائماً يذكرون الماضى حين ينهض ما يذكّره به !

ونستطيع بعد هذا العرض الذى لا يمكن أن يكون أكثر من ذلك وضوحاً أن نتبين أسلوب فاروق خورشيد فى القصة ، سواء أكانت هذه سوارس

أم آية واحدة أخرى في المجموعة التي صدرت له باسم « الكل باطل » .  
وهذا الأسلوب - في رأيي - لا يختلف عن أسلوبه في محاولاته الأخيرة  
لكتابة القصة الرمزية والقصة التي تعتمد شتى الأساطير .

إن الدراما الحقيقية فيها تكمن وراء الحركات التي يرصدها لأبطاله .  
وفي ظل هذه الدراما يتحرك الحدث ، ويكون غالباً صغيراً ، ولكنه منتزع  
من الواقع بذكاء ويتحرك أمامنا بحيوية وعصبية وسرعة . وبمجرد عبوره  
نفهم ماذا يريد ، ونفهم أن لكل معطى فيه حكاية ومأساة . ومن ثم فالمشاهد  
تتنايع ، والأشخاص يروحون ويحيثون ، وأصواتهم تتعثر من شفة إلى  
أخرى باعثة حولها أصداء السام والمثل .

وفاروق خورشيد يفعل حتى يكون انفعاله أشبه بحمي عارمة . وهنا  
تكون عباراته منفذا لعالم يختلط فيه الحلم بالواقع باليوطوبيا التي تطل  
دائماً من وراء فكره المتوالب . ويقترب من ثم دون أن يشعر من فوكر  
صاحب « تكنيك الفوضى » مازجا بين أبعاد الزمن قاطعا الحدث كي يبرز  
الحركة النفسية ، وهذا من خصائص الأعمال الفنية . ومن أهم ما يطبع  
القصة المعاصرة .

وفي الحقيقة نلاحظ أنه في اعتماده على الايقاع والتصوير والجميل  
القصة : لتوازن ، يمكن أن يكون شاعراً . بل هو يبدو كذلك حتى في  
قصصه التي صدر بها باسم الواقعية ، واعتبرت في نظر بعض نادنا من  
القصص الكاريكاتورية .

لكن ما يهمه على ما رأينا في « سوارس » هو إبراز طبيعة هذا الإنسان  
الذي تمرقه الحياة فكراً وجسداً وأحلاماً . وهي طبيعة غامضة ، مفقودة  
بالتناقضات ، بمسدة الأغوار . ومن ثم لا بأس من أن يتسع إطارها لكل  
ثقافات الكاتب ، وكل قراءاته ، وكل محصلاته الذهنية .

وفي « سوارس » بالذات يستعين ببعض شعر لأحد المعاصرين ، ويتكى  
على حكاية شهر زاد ، ويعب من التاريخ رموزاً وإشارات مليئة بالسحة  
والخصب .

إن كل هذا ليس في هامش الشعور عنده ، لأنه يجعل الإنسان الذي  
يعيش يعيشها بإيجابية ، ويمكن أن يتأملها لأنها في عينيته منذ ولد وستظل  
حتى نهايته . ولكننا نلاحظ أنه لا يريد أن يقنعنا بها بقدر ما يجعلها وسيلة  
إيحاء وتأثير ، وهذا بلا شك من أسرار تكنيك الشاعر الأصيل .

## صح النوم

قد تلفت الأعمال الأدبية لأن فيها ما يلفت ، وقد تلفت لأنها صادرة عن أديب كبير . وفي الحالتين يكون أمام القارئ دائما فرصة للاستمتاع والنظر ، على الأقل لمناقشة طبيعة التعبير الذي أغرى بتقبله . وصح النوم التي كتبها الأستاذ يحيى حقي من النوع الثاني ، ولو لم يكن هو صاحبها لما أتيت لها - في رأيي - أن تظل زمنا ما موضوعا لجدل . وعلى الرغم من أن ناقدا كالدكتور لويس عوض كال لها الثناء كيلا فانها لم تظفر عند الجمهور القارئ بمثل ما ظفرت به « قنديل أم هاشم » من استحسان ، وبمدت عن وجدانه بعدا يحفزنا الى أن نسأل مخلصين : لماذا ؟

وقبل هذا السؤال المهم ينبغي أن يكون ثمة سؤال أكثر أهمية لنقدنا وهو : ما « صح النوم » كتصير فني ؟

أهي قصة أو رواية ؟

لا هذه ولا تلك بأى مقياس من مقياس القص ، ولكن هي أشبه بما مقدمه عام ١٩٦٢ فى آخر كتبه « فكرة فابستامة » . مجرد أفكار موجبة يحاول هو فيها أن يكون واحدا من الواقعيين ، أو لعلها مجموعة من اللوحات ربط بينها « مكان » و « مصور » . فاما المكان فهو قرية ما ، وأما المصور فهو راو فلاح عاقل جدا ومثقف جدا ولا يبدو على رغم تظاهره بالكسل وحب الدعة منسجما مع الأشياء كما هي !

وليس لى اعتراض على هذا التخطيط من الناحية النظرية ، بل ربما أوافق الدكتور لويس عوض على اعتباره شيئا فريدا ولكن ليس لأنه اصطنع « حيلة » أرسطو فى وحدة المكان وإنما لأنه فطن منذ عهد مبكر - عندنا - الى عدم جدوى الأنماط المتكررة فى الأعمال القصصية فأراد تحطيمها . ومع ذلك فقد أفسد الصورة الجديدة بملامح تقليدية ، اذ راح يرصد لتفصيلات مجردة لا غناء فيها الا فى نتاج واحد كابن المقفع ، كما أخذ يسخر بمنطق منظم تبدو به الحياة مسائل قياسية خالصة ومضى يفصل بين الخير والشر بفواصل مادية أظهر « صحح النوم » بصورتين الحد بينهما ظهور « المصلح » المرتقب .

ان أحدا لا يمكن أن يقنعنى بجدوى هذا ولا بسلامته ، فان من أصعب الأمور أن نفقد آثار الاحساس بالحياة فى مجاهدات الإرادة والوعي المعتسف . ولقد أدرك أساتذة النقد هذا بحق ، فحرصوا دائما على

ألا ينادوا بضرورة اقحام « العقل » فى الأعمال الأدبية . ومن ثم فليكن الأستاذ يحى حقى من المدافعين عن ثورتنا الأخيرة - لأنها من معالم تاريخنا الأصيلة - ولكن بشرط ألا يخل دفاعه بقيم الفن .

أما القصة - وأنا أسميها كذلك رغم كل شيء - فتنقسم الى قسمين يتضمن كل قسم فصولا . وقد سمي القسم الأول « الأمس » يريد به ماضى إحدى القرى التى يمكن أن تكون رمزا لمصر كلها ، وسمى القسم الثانى « اليوم » يريد به حاضر هذه القرية أو حاضرتنا نحن بعد أن وقع شيء ما سنعرفه بعد حين .

كان أمس القرية مظلمة ولكن ليس الى حد السواد ، ومع ذلك فقد كان أهلها يظنون فى سبات عميق . فالواظ والخمار والقصاب والقرم والفنان والحوى وزوج العرجاء - وهؤلاء هم أبطاله ولم يكن لأى واحد منهم اسم - يعيشون فى عزلة عن الحياة دون أن يعرفوا لهم هدفا ، بل كانت آمال بعضهم تتلشى أمام طفنان القدر - كالفنان الذى أراد السفر الى القاهرة ليتعلم ومنعه أبوه الفنى - غير أنهم باستثناء الواظ والحوى يلتقون فى حانة ليراهم راوى القصة ، ومن خلال نظرتهم هو اليهم عاشوا ويعيشون ، فاذا غابوا عن عينيه لا نراهم .

وفجأة يهبط الأستاذ من القاهرة ، ويسافر الراوى للعلاج خارج مصر ، وينتهى القسم الأول بعد أن أفرد المؤلف لكل بطل فصلا مستقلا . أما القسم الثانى فيبدأ ونحن نجهل أن أمورا وقعت فى القرية ، ولكن عودة الراوى ترصد لنا ما حدث . فقد أنشئت محطة للسكك الحديدية بفضل الأستاذ ، ومر القطار بالقرية فربطها بالحياة أورد اليها الحياة . ورأى الراوى جماعة من شبان القرية حول الأستاذ يعاونونه ولم يكن يظن أحد أن منهم من يقدر على العمل ، وعلم أن القطار أصدر حياة قلة من الناس ولكن بقية أهل القرية إغادت . كما علم أن الأستاذ أغلق الحانة فصار الحمار تربية ، وبهذه المهنة تحولت حياة القصاب والفنان وزوج العرجاء والقرم ، وأكثرهم وجد طريق الخير الذى ضاع بالأمس .

ولا شيء أكثر من هذا . . . لاشيء من نوع القضايا الحقيقية التى تشكل خطرا أمامنا ، بل لقد ضيع المؤلف قيمة القضية الأساسية التى أثارها فى القسم الأول فنيا بالقسم الثانى كله . فقد توهم أن مجرد مرور القطار - وهو يعنى الثورة بلغة الرمز - يوقف النوام ، كما توهم أن الأستاذ - وهو يعنى قائد الثورة - يستطيع بين يوم وليلة أو بين سنة وأخرى أن يمسح بيده على السواد فيمحوه .

ان ثورتنا دلت على اننا لانزال حتى هذه اللحظة نتحسس طريقنا ، ولم تحاول قط ان تزعم انها شخصت كل الادواء ، وابت ان تنظر على سطح الاحداث دون الغوص الى القرار ، مع الاعتراف بمرارات الخيبة احيانا والعجز احيانا . لقد حاولت ان تعرف ورسمت طريق المستقبل لتصارع فيه حتى آخر لحظة من وجودنا !

فكيف بعد هذا تكون « صح النوم » بهذه الثنائية التي يفسد آخرها اولها ؟

اننا نشعر احيانا ان المؤلف يريد ان يصنع شيئا ، ولكن يقظته الى التخطيط الفنى يقظة عقلانية جدت عليها لغته التي فيها الكثير من التكلف . لم تهين لنا حياة طبيعية نبصر فيها ونفكر بارادتنا ونحس على النحو الذى نراه نحن لا على النحو الذى يراه هو . وكذلك يستعمل أسلوب الحكماء - او البلاء القدماى - لاقتناعنا عن طريق الراوى انه يملك القوة ، فلم يكن فاهما كل شيء ؟ فلم يكن اذكى اهل القرية حتى ليطلب الأستاذ منه يد المساعدة ؟

قال سقراط « ان الحياة التي لا مجال فيها للاختيار ليست جديرة بان يحيها احد » ولم يجعلنا يحيى حقى نختار ، فهل ترى حياته التي اقترحها جديرة بان نحياها ؟

لا اظن !

ونستطيع من هنا - اى من خلال قراءتنا لصح النوم - ان نفهم لماذا يبتعد القارى عن ادب الشعارات دائما ، ولماذا يفسد الموقفيون آثارهم بالتزام لا يستند الى تأصل حقيقى للقضية .



## الفصل الثالث

### الجنة العذراء

(١)

إذا قرأنا إحدى روايات نجيب محفوظ الجديدة ، فإن انطباعنا الأول أنه لا يريد أن يخبرنا فيها بكل شيء ، ولقد يبدو أنه يعتمد ألا يكون عطاؤه كاملا ، غير أننا من غير أدنى شك نحس أنه يجذبنا وإن يكن يثير فينا - في آن واحد - الاحساس بالتعاطف والقيظ معا .

ولكننا إذا قرأنا لعبد الحليم عبد الله أعماله نحس أنه يقص علينا الحكاية بالتفصيل ، ويلج بالأحداث الحاحا موضوعيا قد تنعدم فيه الذاتية أو يخفت صوته ، ونتصور إبطاله مقيد بين بقوى مفروضة لا تجعلها تخرج عن طريق رسم لها باصرار .

ومما يمكن أن يضاف أيضا أن عبد الحليم عبد الله - كممثل لاتجاه روائي يخالفه فيه نجيب محفوظ - يقدم لنا قرائن واضحة عن الموقف ، ولا يتكئ إلا على أن العواطف هي في ذاتها محور القيمة الفنية ، أو تكاد ، ومن ثم لا ضرورة لوجود مضمون واضح ، أو ليس من المقرر أن تثار إحدى القضايا التي تشكل ألونا من ألوان الاحتجاج .

هذا وبينما يظهر عبد الحليم واضحا مستقيم الطريق ، يصدر نجيب محفوظ - ولا سيما في الشحاذ - عن قفزات اللاوعي في شطحات يمثلها تردد عباراته بين الأنا والهو « والأنت أحيانا » فيلغى بيسر كل فاصل بين الإنسان الذي يفكر والإنسان الذي يحس .

وقد تكون ثمة فروق غير هذا ، غير أننا ينبغي ألا نضع أية قوانين نفرض بها منهجين في الرواية بمثلهما عبد الحليم عبد الله ونجيب محفوظ . فلا يزال قاصونا يعتمدون القديم الى حد التعصب ، وياخذون مع ذلك بشيء من الجديد الذى طرحنا صورته فى الباب الاول من هذا الكتاب . ومن ثم لانزعم هنا أن نجيب محفوظ ترك نهائيا تقاليد القدماء ، ولا أن عبد الحليم عبد الله لا يزال عند النقطة التى بدأ منها كتابة « لقيطة » اول أعماله الروائية .

وربما كان من الفائدة أن نستفتى ما قلناه فى الباب الاول عن الرواية، وسنرى بصفة عامة أن النزعة السائدة فى القصص - طيلة السنوات العشر الأخيرة - هى التخلي عن بعض التقاليد التى تجسد الحياة . وعبد الحليم عبد الله الذى ينتهى الى مدرسة المقامات ، يضع جانبا كثيرا من تقليديات أسلوبه فى روايته الأخيرة « الجنة العذراء » . فيكون أقرب الى الواقعيين ، ومع ذلك فلا أزعم أنه يتخلى نهائيا عن الرومانسية التى شهر بها فى أغلب أعماله .

وإذا كان للكلمتين « واقعى » و « رومانسى » أى معنى فانه لا يخلو مطلقا بتحديد خط السير كما رأه قصاصو القرن التاسع عشر العظماء . ومن هنا ينتهى عبد الحليم عبد الله الى المدرسة الكلاسيكية سواء صدر عن حس واقعى أو تهويم رومانسى ، وسواء تمسك ببلاغية المقامه أو اصطنع الأسلوب المتحرر أو أسلوب القصة المضادة « اللافصة » .

## ( ٢ )

والإشارة السابقة الى « الجنة العذراء » تضعها فى اطار الأعمال التى لا تزال بعيدة عن نفوذ المجددين ، وذلك لوقوف الحقيقة الفنية فيها موقفا متزنا . ومن ناحية أخرى فإن عبد الحليم عبد الله يختار لها « موضوعا » تقليديا فلم يكن بد من أن يجابهنا فيها بالشكل الروائى المألوف . وانه لأمر يدعو الى الدهش حقا أن يدور هذا القاص حول فكرة ابتذلت فى أعمالنا الفنية ولم يبتذل هوبها ، مما يدل على خصوبة يمكن استغلالها فى موضوعات أكثر خطورة وأكثر طرافة .

الرواية تحكى حكاية الحق المختصب ، أو قل هى ترصد للظلم الذى يقع على الانسان بلا مبرر . فالبطل رضا ابن « بهية » القروية من زوجها « الحاج ماضى » يقع ضحية أخيه حمودة غير الشقيق . وقد دبر حمودة تدبيرا أطاح بالأم وابنها معا ، فصحبته الى أخوها بالقاهرة - وكان عامل

قهوة - فوجدته يعيش فى بحبوحة ومه زوج لعوب كانت امرأة « معلمه »  
صاحب القهوة قبل أن يوقع به .

كانت حياة شائنة بهمت بهية منها أمورا معينة ، ولكنها عزفت عنها  
الى ابنها واضعة فيه آمالها . فعلته ، وتفوق هو حتى أصبح مطبعا ماهرا  
يفهم كل شيء ، ويدخل فى هذا الفهم قضيته مع أخيه الذى يريد أن يستأثر  
دونه بأرض الحاج ماضى المريض .

وفى سنة ١٩٣٩ تقع الحرب العالمية الثانية ، فلا يحزن لها رضا بقدر  
ما يحزن على وفاة أبيه بعد صرع كانت نوباته تعاوده بين الحين والحين .  
ولقد علم أن حمودة أخاه انتهز فرصة تعرضه لاحدى هذه النوبات ، وأخذ  
بصمات إبهامه على صك بيع كل أرضه له . وهنا يعلن رضا أنه سيحارب  
حمودة حربا دونها الحرب التى تطعن البشرية طحنا ، ويجعل صديقه  
« حسن » الجنيدى همزة وصل بينه وبين « البلد » التى اغتصبت فيها  
أرضه الجنة العذراء ، كما يعقد اتفاقا مع « البتاونى » المحامى الأفاك  
الذى يعرفه حمودة وأنسابه الأثرياء .

وبينما كانت الاستعدادات للمعركة دائرة يقع هو فى حب « ثريا »  
بنت عم جابر جاره ، وتبادلته هى الحب ، ويتعاهدان على الزواج . ولكن  
الانجليز يخطفونها ذات أمسية ، فلا يراها أبدا . وفى الجانب الآخر  
تطلق فجأة رصاصة مجهولة فتودى بحياة حمودة وينتهى كل شيء ،  
أو تضع الحرب أوزارها !

تلك هى الرواية بأكبر خطوطها ، وقد تعمجت أن أسقط منها كثيرا  
من المواقف لا تنمى - فى رأيي - الأحداث ولا تطورها ، ولكن تشارك  
فى بث روح الاثارة أو التشويق . وإذا كان هذا فى حد ذاته مقياسا قد  
تقاس به الأعمال الجيدة ، فانه لا يمكن أن يكون مقبولا على طول الخط .  
والا كان علينا أن نقدم روايات « موديس لى بلان » و « روفائيل ساباتيلى »  
على أعمال ديكنز وهاردى ودوستوفسكى .

واذن فالجنة العذراء بتوفر عنصر الاثارة فيها - ولا سيما فى قصة  
الحب الذى تشب بين رضا وثريا ، وفى مواقف البتاونى كلها - لا تقدم  
شيئا . فلا الحب كان له أدنى أثر فى بلورة القضية ، ولا المحامى أضاف  
إضافات ذات مغزى إليها ، بل كان المؤلف بغيرها يبدو طبيعيا عاديا .

ومن ناحية أخرى فان عم جابر كان كشقيق بهية تماما . كلاهما مقحم  
يتحرك وفق مخطط فضفاض ، وهما داخل الاطار التقليدى للرواية أشبه  
بالتكرات التى تقدم فى المسرح دون أن يرى أحد بوضوح أنها تكشف عن  
أى رابط عضوى بينها .

ولقد يمكن لعبد الحليم عبد الله أن يجاهر بأنه يعرف الرابط ، بل يمكن أن يقيم أى دليل على وجوده ، غير أنه لا يستطيع قط أن يدعى أن اسقاط مثل عم جابر يسقط ركننا من أركان الرواية .

### ( ٣ )

ولكن أنستطيع أن نقول ان تلك الرواية بلا مضمون ؟

في تحليلنا لعناصرها الشكلية ظهر لنا بوضوح أن الحس التراجيدى عند عبد الحليم عبد الله - وان ارتبط دائماً بحس الطبقة التى ينتمى إليها - كان من الوهن بحيث لم يحتمل أن يضعه فى مستوى أزمة الثلاثينات التى عاشتها بلادنا هذا القرن . لقد استطاع أن يخلق البطل الذى يبحث ويبحث - والبحث احدى قضايا الانسان المعاصر فى الأدب - ولكنه لا يتطلع دائماً الى أمام . وهو يأخذ على عاتقه أن يفعل شيئاً ويضع الخطط ، ولكن القدر هو الذى يقول كلمته الأخيرة .

ومن الطبيعى ألا أطالبه بإيجابية ما ، كان يجعل له عنصر الامكانية التى تشكل مستقبله ، ولكن الطبيعى أن أطالبه ألا يجعل للصنف اليد الطولى فى وضع نهاية للبحث . ان رضا يفكر فى أرضه على أنها الجنة التى وعد بها ، غير أن تدبيره لدخولها كان فى مستوى الأحلام بل التمنيات ، وكان تضاله سلبياً بالنسبة للنهائية التى لعب فيها القدر لعبته .

كان المستقبل موجوداً ، ولكن الماضى لم يكن أيضاً مفقوداً ، وعجز بين القوتين عن أن يشق طريقه بنفسه ، وقد استعان بأمه فى مرحلة من المراحل ، وبالظروف فى مرحلة أخرى ، فكان هذا اعلاناً بانتحاره كإنسان يجب أن يعيش أزمته بحق .

وهكذا مهد عبد الحليم عبد الله للقضاء على المضمون الكبير ، ثم عجل بنهايته عندما قدر أن يقتل حموده بيد مجهولة تطلق رصاصة غادرة . وهو يصل الى حد السذاجة حين يطمس معالم الأزمة بافساح الطريق امام فجر كاذب من الرضا والدمه ، مع انه ضيع قلب البطل ، ومن قبل ضيع مستقبله كله . لقد كان من الممكن أن يجعل هذا الضياع ضياعاً ابدياً ، فيزداد من ثم الحس المأسوى عنده ، ويزداد بالتالى المضمون المناسب بروزاً .

انا لا أزمع أن ما أراه هو الأصوب ، فللكاتب صياغته وأسلوبه فى إيصال التجربة الفنية لآى متلق . ولكنى أرى انه كان من الممكن أن يفعل

أى شئ آخر ليخرج بروايته - انقاذا للمضمون - عن النهايات المتبعة ، ولا يظل باسم القاعدة والمؤلف يهدر حق الإبطال فى ان يعيشوا بمنطق الفن كما يشامون وينتهوا فى معركة المقاومة والصمود .

وأرجو ألا يفهم من هذا أى داع الى الانهزامية أو أى متشائم ، فمن الواضح أن قضية الانسان المعاصر لم يعد من السهل القطع فيها ، وهذا أمر محزن حقا . ولكنى أرجو من المؤلف أن يكف عن التطوع بأى تفسير تصفى يجبر الشمس به على الشروق كى تاتى ساعة الخلاص . كلا ، فليس بالتفاؤل نقضى على طفيان الزمن ، ونجابه الموت ، ونصل الى المعرفة واليقين . وانما بالاحتجاج والتحدى نجرب لحظات السأم والسلام ، ثم نموت بعد ذلك عندما يحين لنا أن نموت .

ومن عجب أن الاحساس بالموت نفسه تجربة انسانية رصد لها عبد الحليم عبد الله ، ولكنه لم يعمقه بحيث يظهر العجز البشرى كله ازاهه . وقد يكون عنده ما يبرر مروره بهذه التجربة مرور الكرام ، الا ان اقتراحها بالبحث - وبالبحث بالذات - كان من الممكن ان يجعل المضمون أكثر ايجابية وأكبر عطاء . فالبحت والموت جزء من مصير الانسان ، وكذلك هيا جزء من حضارته التى يبنها ، وليس من شخص يستطيع أن ينكر أن وجود اليوم - بإمكانياته الهائلة - يمكن أن يتخلص من المصير الزائل .

أجل ، لم يفعل . وكان يرى الموت فى كل مكان ، وفى عيني كل انسان !

الأب يموت ، وحمودة يموت ، ومعلم القهوة وثريا والجنود الذين يحارب بهم العالم .. كلهم يمثل لعبة الفقد ، بينما ليل القدر ينسحب على قرية بهية ، وعلى ميادين القاهرة ، وفوق السطح وداخل مخبأ الفارات .

ان فيض الظلام يطبق على الأرض ، وعلى نفس رضا ونفس أمه وشقيقها ، ولكن المؤلف مع ذلك يأبى الا أن يستمتع بالشروق الحادع . انه يدفع بطله لبحث عن مصيره - مع اختلافى معه فى أسلوب البحث - دون أن يكتشف فنيا أن الموت يلزمه ويحس به ويراها يشفى كل مكان . واذن فقد كان هناك مضمون ، ولكن عبد الحليم عبد الله لم يحشد فنيته لابرازه ، وافتقد دائما شيئين : الحس التراجيدى من ناحية ، والحركة الذكية من ناحية أخرى .

## الفصل الرابع

### النموذج الجديد

(١)

خلال مدة وجيزة أى بين سنة ١٩٤٨ وسنة ١٩٥٥ تم التحول الكبير فى شعر صلاح عبد الصبور ، وقد تظهر صورة هذا الشعر معقدة شيئا ما ولكنها لا تخفى تلك المحاولات التى بذلت - من جانب الشعراء الشباب - للتخلص من الأداء الشعرى التقليدى .

وإذا كان صلاح عبد الصبور قد شارك غيره فى عملية التخلص ، فإن الذى لاشك فيه أن اليد الطولى كانت له فى تقديم النماذج التى تجمع بين رسوخ الموروث وأصاله الجديد . وأنه لمن المهم أن نقارنه بـأثنين من معاصريه - وقد قرأ لهما وتأثرهما حتى فترة معينة من حياته - لنتعرف خط سيره قبل أن يصبح فى مصر فى مقدمة المحدثين .

هذان الشاعران هما إبراهيم ناجى ومحمود حسن إسماعيل ، وباعتبار الأول من التقليديين والثانى من محاولى الانفلات من ربة النمط الشعرى المألوف فانهما يمثلان وضعين من تلك الأوضاع التى دأب صلاح عبد الصبور على أن يوازن بينها . أما الأول فقد نبغ منذ شبابه فى التهويم والارتباط بالمرأة ارتباط الرومانسيين ، ويتضح من شعره أن لونا من الانفعالية كان غالبا عليه ، ولكنه لم يتخلص من آثار سابقه بحيث يقف وحده موقف الحياء فى التعبير . ان المرء لا يكاد يصادف لحظات يخلص فيها ناجى الى ذات مستقلة ، وأكثر الانتصارات التى أحرزها فى ميدان الشعر هى التى يحول فيها وعيه بالعالم الحسى الى الهام صوفى عن طريق صور وأوزان سبق إليها . وعندما تنتهى من قراءة أهم قصيدتين له « ملحمة السراب » و « الأطلال » نرى كيف طور المعانى المألوفة ابتداء من ارتباطه

فنيا بالصحرَاء ، ووقوفه عند الربيع فى موكب الزهر ، وطلب الشراب  
مع الندامى !

أما محمود حسن اسماعيل فقد بدأ بتمثيل الريف الذى تنعكس صورة  
دائما فى قصائده الشعراء ، ولكنه بدأ بعد ذلك مشغولا بما وراء تلك  
الصور ، فجنح الى رمز يحتال عليه أصحاب المدرسة الجديدة . ومن أهم  
ما يميزه أنه يخلخل الواقع ، ويشوب تعبيره قلق لم يتسع له الاطار  
القديم ، فمزقه وان كان تزيقه له فى حدود البيتية نفسها . ونلاحظ  
أنه يفتقر الى ما يتمتع به ناجى - فى حالاته العادية - من قدرة على اعطاء  
تجربته عطاء يسهل تناوله ، ولكن تلميحاته أكثر عمقا وأكثر اثارة  
للذكاء ، وسيطرته على القارئ تنبع من تعميقه عاطفته وتضخيم التجربة  
الجزئية تضخيما رائعا .

وأوجه الخلاف بين هذين وصلاح عبد الصبور هى أن الأخير قد  
تطورت على يديه طريقة الأداء التقليدى مع دقة التصوير ، كما أنه أضفى  
مزيدا من التركيز على ذاتية الفن واستقلاله . وقد ينسى القارئ الجانب  
الصوفى من تعبیر صلاح حين يتأمل رموزه وصوره التى يتبسط فى  
رصدها ، إلا أنه يحس بأعماقه هو فيها وبحركة التفاعل الحقيقى بين  
الشعر والوجود .

وبعبارة أوضح نقول أن صلاح عبد الصبور الذى قرأ ناجى تخطى  
عما يمكن أن يجعل شعره امتدادا للرومانسيين ، وصلاح الذى قرأ محمود  
حسن اسماعيل لم يخلخل بتصويره أى مظهر من المظاهر الحسية ، وكذلك  
لم يفتعل الرمز بحيث يمكن أن نعتبره مزيفا لآحساسه .

فان خرجنا من حدود هذه الموازنة المحدودة ربطنا صلاح - ولعله  
أكثر المحدثين حفظا للأشعار القديمة - بأغلب شعراء العربية ابتداء من  
المهلهل الجاهلى . ولكننا فى الوقت نفسه نحس بتطلعه المخلص الى تراث  
الغربيين ، بل هو يستوعب أوروبا على نحو لم يعرفه شاعر من جيل  
الذين يكتفون باستعارة صورة أو استراق موضوع أو تأثير نمط .

ويمكن لنا أن نقول أن صلاح - كشاعر عربى - تشده طبيعته الى  
ماضيه الشخصى فى بلاده ، وإلى محصلات الغربيين فى بلادهم ، مقررا  
فى صراحة عملية أن الآثار الكلاسيكية - كما لم أصيل - تحتاج الى  
استيعاب ما للغرب كما لم مجد . ومعنى ذلك أن يكون الشاعر مثقفا ،  
وأن ينتقل بثقافته الى العصر الذى يعيش فيه ، أو كما يقول هو مستعينا  
بنظرية اليوت فى الموروث Tradition « أن يدرك الموروث الأدنى للغة  
وللأدب الأوروبى عامة .. والميزة التى يجنيها الشاعر من خبرته بأدب

لغته وأدب أوروبا هي تكون حس تاريخي لديه ، والحس التاريخي هو ان يعيش الانسان في الماضي ويشاهده « (١) » .

فما هذا الماضي عنده ؟ وكيف يشاهده هو ؟

ان الاجابة عن هذين السؤالين تتقدم بنا خطوات في سبيل فهمه ، وفي تحديد خبرته في ميدان الترجمة التي اضافت الكثير الى تمكن أدائه الشعري بوجه عام .

والحقيقة انه لما كان قادرا على أن يميز بين الفروق الصغيرة ومعاني الكلمات فقد أمكنه أن يتمثل تجارب الآخرين - أيا ما كانت جنسيتهم - ثم يبلور ادراكه الحدسي للجوهر الشكلي والعاطفي لموضوعاته ، ومن الملاحظ أننا حتى وان كنا نضع أيدينا على بعض تأثيراته كما في قوله :

فطن خيرا ، لا تسلني عن خبر

وفي قوله :

وجه حبيبي خيمة من نور

شعر حبيبي حقل حنطه

خدا حبيبي فلقنا ومان

وفي قوله :

أنا تدفيني الألفاظ الحرى

وتلفقني الألفاظ الباردة الرعناء

وفي قوله :

الى اللقاء - وافترقنا - نلتقي مساء غد

الرخ مات فاحترس .. الشاه مات

لم ينتج التدبير ، انى لاعب خطير

فاننا نحس انه غالبا ما يقتعنا بأنه ممسك فيها. بناصية الجوهر ، وأنه قد لمح الصورة في أعماقه وحدها فقدما إلينا بنسيج حوله فقط لا يشاركه فيه أحد . والتأثير الذي يحدثه بذلك تأثير تلقائي صادق ، قريب الى نعد البساطة وان يكن ذكيا الى أبعد حد .

(١) من مقال نشره في مجلة المجلة - عدد ٧٧ من السنة الرابعة صنوان « مختارات

معامرة في فهم الشعر ونعده » .



وحيث نشير الى قصائده « رحلة في الليل » و « الناس في بلادى » و « سوناتا » و « عودة ذى الوجه الكتيب » و « أغنية حب » و « لحن » و « رسالة الى صديقة » و « أغنية ولاء » و « الألفاظ » و « أقول لكم » و « الظل والصليب » تصبح كلمة تمثيل أقرب الى الواقع من كلمة تائر ؛ لأن الكلمة الأخيرة غالبا ما تدل على ضرب من التقليد أو الاقتباس ، وهذا ما لم يفعله صلاح . والحقيقة أنه ككل شاعر يفيد من قراءاته ، يعمل دائما على أن يبعد عن أصحابها لتحقيق شخصيته ، ويكون في موقفه هذا أحد من يكشفون عن امتدادات « التقليدية » في نفس أى أديب يشق طريقه بين الصور المنسوخة التي تريد أن تفرق الانسان تحت الأصوات المنبثقة من السابقين .

لقد أدرك صلاح عبد الصبور أن من واجب الأدب أن يحدد للانسان طاقاته بصورة تجعل من الضروري وضع مصادر الحياة كلها موضع التأمل والاختبار . وتدلل القصائد التي ذكرناها على ذلك ، وفي الوقت نفسه تكشف عن سعيه هو لاعادة تجسيد الروح التي حوتها الأساطير والحكايات الشعبية المختلفة ، بل ان فيها من عوالم الدراويش وشائخ تربطه بالأرض التي نقف نحن عليها .

وهكذا تصل الى ما يمكن أن يصلح اجابة عن السؤالين اللذين طرحناهما قبل ، فان أردنا مزيدا من التوضيح قلنا انه شاعر متصل بالحلقات الثقافية المتعاقبة ، ويرى أن تلك الحلقات تستمد معانيها من ذات الانسان ، وعن طريق فهم هذه الذات يعبر هو عن نفسه !

## ( ٢ )

صدر لصلاح عبد الصبور ديوانان أولهما « الناس في بلادى » ترتفع فيه نبرة الغناء ، وثانيهما « أقول لكم » يسوده الفكر الذى يريد أن يقرر ان الحياة ملأى بالتناقض ولا تهيب للانسان ما يريد ، بل لعل هذه الحياة موت بالنسبة لجميع البشر !

وتحول الشاعر يعنى أنه أصبح مولعا بالعقل ، ولكن ظهور قصائده بعد عام ١٩٦١ - وهو عام صدور الديوان الثانى - بمزاوجة بين الفنائية والتفكير دل على أنه يتجه الى الغناء بفكره . والحقيقة أن بذور هذا التحول كانت موجودة في ديوانيه جميعا - ففي الأول غناء مع قليل من الفكر ، وفي الثانى فكر مع قليل من الغناء - وان يكن مما يدعو الى العجب أن نراه في أشعاره الأخيرة ينجح الى بعض خيالات الرومانسيين على ما ترى في قصيدة « البراة » التي يقول في أولها :

لو أننا كنا كفصني شجرة  
الشمس أرضعت عروقنا معا  
والفجر روانا ندى معا  
ثم اصطبغنا خضرة مزدهره

ويشاركه فى هذا أحمد عبد المعطى حجازى - ولا سيما فى قصائد  
الغربة - ويشاركه أكثر من شاعر آخر ، مما يدل على أن عصرنا لا يزال  
يشهد حركات العكوف على الذات عكوفاً بلغ من صدقه حد التعقيد .  
ولقد قدم بيتس وازرا باوند واليوت الكثير فى هذا المجال ، وشقوا  
باشعارهم للمحدثين الطريق الى ما يمكن أن نسميه بالصراحة الفاضلة .  
وصلاح فى قصائده الأخيرة صريح غامض ، ويتلاءم موقفه فيها  
مع الحيرة التى يجابه بها فى مختلف المفارقات والاحتمالات .

وما دمنا قد وصلنا الى هذه الحقيقة فاننا يمكن أن نناقش الشاعر  
فى لغته دون أى انكار ما لتحوله من التعبير الصريح الى التعبير الرمضى ،  
او تحوله من الشكليات المألوفة الى الصياغات الطريفة :

لو أننا كنا جناحي نورس رقيق  
وناعم لا يبرح المضيق  
محلّق على ذؤابات السفن  
يشى الملاح بالوصول  
ويوقف الحنين للأحباب والوطن  
منقاره يقات بالنسيم  
ويرتوى من عرق الغيوم

لقد تنبه صلاح عبد الصبور الى أن التسهل - بل الابتذال أحياناً -  
لا يفي بمطالبات العمق الفكرى ولا العنف الدرامى اللذين أصبح يقصدهما ،  
كان شعره فى « الناس فى بلادى » يسف لغة حتى بدت ألفاظه فيه وكأنها  
بلا قيمة الا بما تدل عليه - وأكثر ما يكون ذلك فى الكلمات المتداولة  
التي تدرك بها حقائق الحياة اليومية بسهولة - دون أن يأخذ بمبدأ جمال  
اللفظ فى ذاته . وكان اصطلاح « المعجم الشعرى Poetic diction » يبدو  
عنده شبيهاً مخيفاً ، لأنه ارتبط فى ذهنه بالصناعة اللفظية التى تستبدل  
فيها الكلمة الغريبة بالكلمة الدارجة ، وهذا يفسر لنا لماذا قال :

لعبة العريس والعروس والتبت والتبت والنبات  
والورد فى خد البنات

وقال :

ورجعت بعد الظهر في جيبى قروش  
فشربت شايًا في الطريق  
ورقت نمل

وقال :

وكان وجهها منورا كأنه .. كأنه قمر

ثم انتهى الى أن وقف في الجانب المضاد لهذا التيار ، دون أن يتخلى عن رأيه أن السهولة قد تصنع شعرا جيدا ، ولم يعد يترخص في استعمال الببتل إلا في الحالات القصوى . وهي التي يجد فيها أن أنسب سبيل أمامه أو أكثر السبل شاعرية هو هذا اللغو الدارج كما يظهر في قصيدته « مذكرات الملك عجيب بن الحبيب » . ولأن هذه مذكرات فقد وجد نفسه مضطرا الى الترخص فيما ترخص فيه من قبل ، وفي قصائد أخرى يورد ( حساب الربح والخسارة ) و ( القمامة ) و ( المسفلنة ) وغيرها مما يدل دلالة واضحة على أسلوبه في إيراد الألفاظ ، وعلى أنه لا يزال يبحث عن وسيلة لتحقيق التوازن المحكم الذي يمكن توفيره دائما باللامعة بين الألفاظ المستعملة والتأثير الذي يجب أن تنقله .

فهل يفسد هذا إيقاعه ؟

وبطريقة أخرى نسأل : أيخلص به الى نشاط ثرى بفض النظر عن تمسكه بوحدة الخليل العروضية ؟

الإجابة بالنفي قطعاً ، وإن اتخذ شعره دائما للدلالة على خطأ أن يكون القصيد مرسلاً ، وفي السنوات الأخيرة راجت بدعة تقول أن شعرا - كشعره وشعر الطلبة - يتخلص من القافية بكل مستلزماتها ويصطنع أساليب النثر العادي لا يمكن أن يكون شعرا حقيقيا ، فأهدرت بذلك حقيقة خطيرة هي أن موسيقى الشعر لا تعتمد على الأذن وحدها وانمسا تعتمد أيضا على كيان النفس الحساسة وعلى حلاوة الجرس .

ومع ذلك فلم يتورط عبد الصبور التورط الذي يسلك شعره في الشعر الذي قال عنه أزا باوند - في ضوء منهجه الصوري - أنه لا يتطلب أكثر من صور محسوسة دون حاجة الى إيقاع . وظل مرتبطا بالقيم التي يعتبر الإخلال بها هروبا من الوزن ، وعلى الرغم من نثر هذه الانفساظ العادية التي قدمنا بعض نماذج منها فإنه من أكثر الشعراء المحدثين احساسا بالموسيقى - إيقاعه داخليا كانت أو وزنا - وقد استطاع دائما أن يقدم نماذج غير مقفأة تمتاز بسحر الإيقاع وحلاوته :

بعد أن تاه عن البيت سنينا  
طفلنا الأول قد عاد إلينا  
جاء خجلان حياء وحزينا  
فتلمسنا - بكف نبضت فيها عروق الرعدة الأولى - الجينا  
وتعرفنا عليه  
وبكى لما بكينا في يديه  
وارتمى بين ذراعينا ، وأغفى مطمئنا ، وغفونا !

ولقد يمكن أن يقال إن الشاعر يستعمل « الروى » في غير قافية  
فيعطى مثلا للزخارف اللفظية العارضة ، فأقول إن وجود الروى في  
حد ذاته ارتباط من جانب الشاعر بالقافية التقليدية وهو فضلا عن  
ذلك حالة نفسية تلتم مع إيقاع الكلام اليسر الذي ينسجه الشاعر .  
وقد كانت هذه الظاهرة نفسها ضعيفة في ديوانه الأول ، وقويت في  
ديوانه الثاني ثم في قصائده الأخيرة مما يدل على أنها من قبيل المؤثرات  
التي ينبغي أن يتكئ عليها الشعر الجديد .

وكل قصائد صلاح عبد الصبور بعد ذلك لا تعتمد على فخامة  
الإيقاع . هو ليس كصاحبة « شظايا ورماد » ولا كصاحب « أجمل منك لا »  
ولا كصاحب « النسر والاصرار » ولا كأي شاعر لا تزال فيه آثار  
الخطابية القديمة عالقة . أنه من غير شك يعمل على المشكلة بين بناء  
الفكرة والإيقاع . الهادي ، يقول :

يا فيروژه

في ظل الليل نثرت العمر نثارا

أياما جائئة .. دارا

وليل مثقلة أوزارا

أو أفكارا

ويقول :

كانت له أرض وزيتونه

وكرمة وساحة ودار

وعنما أوفت به سفائن العمر إلى شواطئ السكينه

وخط قبره على ذرى التلال

انطلقت كتائب التناثر

تلدوه عن أرضه الحزينه

لكنه خلف سياج الشوك والصبار ظل وإفقا بلا ملال  
يرفض أن يموت قبل يوم نار  
ياحلم يوم النار

ان موضوع الأبيات هو الاحساس بالفقد ؛ في المقطوعة الأولى فقصـد .  
الارادة ، وفي المقطوعة الثانية فقد الأرض . وقد حرص على ألا يرفع فيها  
نبرته ، ونجح في المقطوعة الثانية بصفة خاصة - في أن يفرض الايقاع .  
البطيء الذى يتطلب قراءة بطيئة لكي تتمثل صورة الزوال ومرارة  
الانتظار ، هذا مع النعمة السهلة التى نجدها فى أغلب الشعر المرسل .

( ٣ )

عندما كتب الدكتور بدر الديب مقدمة « الناس فى بلادى » طرح  
السؤال التالى : ماهو هذا العالم ، وكيف يراه الشاعر ؟ ولابد أن نقترح .  
جوابا غير ما أجاب به الدكتور بدر ، لأن ما رآه - فضلا عن أنه يمثل وجهة  
نظره هو - لا يضع صلاح عبد الصبور الا فى مرحلة تجاوزها بكثير . وفى  
رأى أن الجواب المناسب لا يمكن أن يتحقق الا برصد لمكونات الشاعر ،  
والا بمناقشة فلسفته .

وعن هذه الطريق نصل الى ما حفل به شعر الشاعر من اشارات الى  
الأساطير ضمن الرموز الشعبية والجنس والموت والرحلة ، وهى المعانى  
الكبيرة التى يصبح بدونها صلاح عبد الصبور مجرد شاعر لا موقف له .  
على الإطلاق .

فاما الأساطير فهى عنده تفسر ، بمعنى انه يعلق على اجزائها motifs  
خواطره النفسية ، ويرتبط وجودها بمحاولة من جانبه لفهم قوضى  
الحياة . انه يحاول أن يخلق لهذه الحياة قانونا مثلما يفعل أى عالم فى  
حقل التجربة ، وليكن القانون احدى الأساطير التى تربط بين الموقف  
والتداعى العاطفى والمعنوى . فبا أشبهه - فى ذلك - بالشعراء الذين  
يفترضون أننا بلغنا طريقا مغلقة فى مجالات الثقافة المختلفة !

ولعل أهم الأساطير التى وردت فى شعر صلاح عبد الصبور -  
باعتبارها مشحونة بالايحاءات والرموز - أسطورة السندباد عند العرب ،  
واسطورة أوديب ويوليس فى تراجيديات الاغريق . وإلى جانب هذه  
ثمة صور مستمدة من تاريخنا الانسانى ومن خرافات الفولكلور التى

لا يمكن حصرها ولا تستهدف الا اعادة تشكيل كل شيء فى القضاء والقدر . ونلاحظ أنه فى أغلب الأحيان لا يلتزم الخطوط الأساسية فيها بقدر التزامه حركاتها ، بمعنى أنه يستوحى اتجاهات الأساطير - غالباً - دون أن يعنى بتفصيلاتها الأصلية .

ومن ناحية أخرى نرى منه محاولات لفهم هذا التراث فهما خاصاً ربما لا يدل عليه تداعى الأسطورة الأساسى ، وفى هذه الحالة يكون هو خالقاً للأسطورة عاملاً على أن يحى بها براءة الإنسان الأول ودهشته .

ان صلاح عبد الصبور فى هذه الناحية يرى أن سكان العالم لم يعد بوسعهم حماية فرديتهم ولا هم بقادرين على الاخصاب ، وتبدو المدنية الحديثة عنده - كما ذكرنا من قبل - مثاراً للسخط والفكران ، ومن ثم لا يبشر بميلاد جديد كما يبشر أدونيس والسياب وحاوى . انه ليس من صنف الذين يستوحون أوزيريس أو تموز ، هذا سر تشاؤمه وإشاراتة الملحة إلى الحزن .

وفى معرض التدليل على كل هذا نقرأ « رحلة فى الليل » و « نحن » و « الظل والصليب » التى تشرب فيها أجواء السندباد ، وان يكن فى الوقت نفسه يطل منها على البيوت ولاسيما فى قصيدته « الأرض الخراب » و « أرباع الرماذ » . ويمكن أن نقول ان (موتيفات) الأسطورة تبدو عنده فى المواقف التى يقرر فيها أنه يبحث دائماً عن التجربة ، ومن ثم يرحل ويرحل . وأما الإشارة إلى الشطرنج وخلفيات أغلب الرحلة فقائمة على (موتيفات) محورة لاليوت ، ويذكر الدارسون (١) أن اليوت نفسه فى « الأرض الخراب » اعتمد فى الجزء الثانى منها وهو المسى بلعبة شطرنج Agame of Chess على أسطورة فيلوميلا Philomela الاغريقية وعلى أنثودا الشبح فى « العاصفة » التى كتبها شيكسبير ، كما أن هناك علاقة بينها وبين رواية توماس ميدلتون التى كتبها سنة ١٦٥٧ بعنوان « النساء يحذرن النساء » .

وفى القصيدة نفسها يستقطب بعض حالات التتار ، حين يضحكون وحين يطرقون وحين يضاجعون النساء . الا أنه لا يذكر أسماءهم ، بل لا يرصد لحيلهم وتدميراتهم ، ويفعل ذلك فى قصيدته « هجم التتار » وتتحدد صورتهم من خلال الظلمة البلهاء ورائحة الصديد ومزاج المخمورين منهم وحركات آكلهم وهى « تمتد نحو اللحم فى نهم كريمة » .

وكذلك فان أى قارئ لا بد أن يدرك أن أغلب التأثيرات الكثيفة التى ترد فى شعر عبد الصبور - وهو سريع جداً فى استدعاء معانى الوحشية

والعفن - تتصل بأكثر من سبب بتاريخ هذا الجنس الممر ، وأظهر ما يكون ذلك في مقاطع مختلفة من قصيدته الجميلة « عودة ذى الوجه الكتيب » . وقد ربط تلك المعاني بالشعور بفقدان الأمل عن طريق استيعاء أسطورة أوديب .

ولا يقل عن ذلك أهمية عنصر الإحياءات التي يتزود بها من حكايات الشعب ودراويشه ، ونلمح هذا في قصيدته « الناس في بلادى » عندما يتحدث عن عمى مصطفى . وإذا ذلك يدور اسم الله وقدره ونبيه ، وتنبثق عبارات من القرآن مبتزجة بمبارات صوفية معروفة فيقول :

وعند باب قرينى يجلس عمى مصطفى

وهو يحب المصطفى

وهو يقضى ساعة بين الأصيل والمساء

وحوله الرجال واجمونه

يحكى لهم حكاية .. تجربة الحياه

حكاية تثير فى النفوس لوعة العدم

وتجعل الرجال ينشجون

ويطرقون

يحدثون فى السكون

فى لجة الرعب العميق والفراغ فى السكون

ما غاية الإنسان من أتمعه ، ما غاية الحياه ؟

يايها الاله

الشمس مجتلاك والهلل مفرق الجبين

وهذه الجبال الراسيات عرشك المكين

وانت نالذ القضاء .. ايها الاله !

وفى « رسالة الى صديقه » يتحدث عن الشيخ عيسى الدين - مجذوب حارته - بأبعاد سيكلوجية غير متوقعة ، ولكنها تحمل فى ثناياها دلائل على وجود حاسة ادراك تكاد تكون خارقة .

وفى « الظل والصليب » يسجل انطباعات عامة تمتزج مع اقوال العامة وتفكيرهم ، بل تنساب أسماء أحمد ومحمد وسيد وخضرة البكر فى دعوات لاله النعمة الأمين قبل أن يصل الشاعر الى حالة التماسه التى يموت فيها الانسان « قبيل الموت » .

على أنى اعتقد أن أكثر أعماله الشعرية توفيقا فى استخدام الموزون قصيدة « الخروج » . فقد اتكا على معنى هجرة الرسول من مكة الى المدينة ، واستغل (موتيفات) تلك الهجرة بطريقة سجلت حالات الخوف والقلق أدق تسجيل ، يقول :

أخرج من مدينتي .. من موطنى القديم  
مطرحاً أثقال عيشي الأليم  
فيها .. وتعت التوب قد حملت سري  
دفنته ببابها ، ثم اشتملت بالسماء والنجوم

والصلة هنا تكاد لا تكون محجوبة بين حركات الرحلة الأصلية  
وموقف الشاعر نفسه ، ولكنه لا يلبث أن يتفصل عن التاريخ حين يصرح  
بأنه كان وحيدا وأنه يريد قتل نفسه ، ثم يعود فيستقل حكاية سراقته  
ابن مالك في خروجه وراء الرسول حتى ليدعو الله أن تسوخ أقدام فرسه  
في الرمال :

أنسل تحت بابها بليل  
لا آمن الدليل حتى لو تشابهت على طلعة الصحراء  
وظهرها الكتوم  
أخرج كاليتيم  
لم أتغير واحدا من الصحاب  
لكى يفدينى بنفسه .. فكل ما أريد قتل نفسى الثقيله  
ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلل الطلاب  
فليس من يطلبنى سوى « أنا » القديم  
حجارة أصبح أو رجوم  
سوخى اذن في الرمل سيقان النعم  
لا تتبعينى نحو مهجرى .. نشدتك الجحيم !

ولا يلبث الشاعر بعد ذلك حتى يستقل بتجربته برغم مناجاته  
للصحراء ، بل يجعل عذاب الرحلة فيها تطهيرا له ، وهى أن أماته  
فهذا هو بعثه المقيم :

ان عذاب رحلتى طهارتى  
والموت فى الصحراء بعثى المقيم  
لو مت عشت ما أشاء فى المدينة المنيرة

ولكن أين هذه المدينة بعد كل ذلك ؟ لقد كتب على الشاعر أن يهاجر  
ليضيح الى الأبد .

## ( ٤ )

في أسطورة السندباد يرحل البطل ، وفي ملحمة هوميروس يرحل  
يوليس أو أوديس وفي تاريخ الهجرة يرحل الرسول ، فكان على صلاح  
عبد الصبور وهو يتأمل في هذه الرحلات أن يجرب الرحلة بدوره .  
والواقع أن الرحلة رمز شائع عند الشعراء ، أو نستطيع أن نقول بصراحة



إن الشاعر بطبيعته رحالة لأن يستكشف دائما بتنقلاته عوالم جديدة . .  
حتى وهو يرحل بناقته أيام الجاهلية والاسلام الى المسدوح ، وحتى وهو  
يركب الصاروخ في هذه الأيام !

وبرغم كل ما تقدمه الرحلة من صور فائها تنطوى على هذا القلق الذي  
يطبع حياة أى شاعر ، وفي الوقت نفسه تقدم فرصا للتحرر من أعباء  
التجارب العادية ولاسيما اذا اقترنت بالرغبة في المعرفة . وانسان اليوم  
بالذات يرى أنه - برغم اتساع أفقه الفكرى - لا يزال يتخبط في ظلام  
الجهل ، أو هو لا يؤمن بأنه وصل بعلمه الى ما يمكن أن يتوقف عنده .

وصلاح عبد الصبور يحس بهذا كله ، ويحس أيضا أن انطلاقة روحه  
تهيء له تعبيرا صادقا عن الأزمة التي تسقمه أحيانا وتطحنه أحيانا أخرى .  
على أنها ترتبط بموقفه الفني أو بتصوره لفنه في بعض الأحيان ، ولعل  
قصيدته « رحلة في الليل » لا توحى بأكثر من ذلك . فسندباد الشاعر  
يبحث عن الشعر في كل ليلة فيرحل ، ثم يعود من رحلته مع الفجر :

في آخر المساء عاد السندباد

ليرسى السفين

وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم

ليسمعوا حكاية الضياع في بحر العلم

وحكاية الضياع لا تظهر هنا فقط ، وانما كذلك في اغلب قصائده التي  
تحدث عن رحلة الانطلاق من رتابة الكون . وهي مقترنة دائما بالمخاطر  
والخوف والاقدام مع ذلك ، ويظهر القرصان فيها أحيانا ، كما يظهر  
« موتيف » جبل المغناطيس الذي يجذب مسامير أية سفينة لتفتكك  
وتتحطم :

هذى جبال الملح والتصدير

فكل مركب تبحيها تدور

تطحلها الصخور

وقد يعود الشاعر محملا بالهدايا والطيب ، ولكن هذا لا يجدى كما  
يجدى حديثه هو مع الندمان . ومن خلال هذا الحديث تطلع على الآلام  
والمرارات التي يتجرعها وهو صابر ، وكأننا مكتوب عليه أن يتحرك دائما  
على الأقل ليقتل طبيعة الملل في نفسه ، وهو فعلا ملول !

ولكن من الواضح أن الرحلة لا تقدم له هذا فحسب ، ولكنها أيضا  
تنشر رموزا في مختلف قصائده الى النوارس وسائر طيور البحر والى  
« الأصداف والمحار ، فيقول في « الشيء الحزين » :

لو غصت في دفتائن البحار

لجمعت لك من محارها

تذكّر !

لا تسأل الشيء الحزين أن يمر كل يوم  
على مرأى العيون  
لا تسأل الشيء الحزين أن يبين .. أن يبين  
لأنه مكنون  
لا تسأل الشيء الحزين أن يقر  
لأنه كطائر البحار .. لا مقر !

ويقول في « البراءة » :

لو أننا كنا بشط البحر موجتين  
صفيتا من الرمال والحار  
توجتا سبيكة من النهار والزبد  
اسلمتا العنان للتيار

ويقول في « أقول لكم » :

لأن وراء هلى النار فيما قد رواء الناس  
شظوطا طاميات موجها ديجور  
ولولا سيف نور شق ظلمها  
وملاح على مركب  
يقول لمن أحت الخطو فى دهليزها :  
اوكب !  
ولولا ومضى مصباح يلوح لقلعة الملاح  
لفصل الركب فى التيه سنين مئين !

وهكذا تمتد انطباعات الرحلة امتدادا لا يمكن احصائه ولا حصر  
جدواه ، وفى رأى أن عبد الصبور فى وسط تأملاته - وهو يرحل ثم وهو  
يجتر رحلته - يهيم لشعره أبعادا ما كانت لتنتهى له لو اقتصر على رصد  
عواطفه وهو حبيس الكون أو حبيس نفسه فى مكان محدود الى الأبد .  
انه فى مجموعمه سندباد أو بوليس صاحب رسالة فكرية ، ويستطيع  
بتجاربه أن يضل ليمود بأكثر من تجربة !

( ٥ )

والموت ركن من أركان العالم الذى يراه صلاح عبد الصبور . حقا ان  
الموت ظاهرة عامة أو قل حقيقة يسلم بها الجميع ، الا أنها عند الشعراء  
شاغلة الأول ، بل هى تفرض وجودها على كل تفكيره وتنتهى به دائما  
الى حالة من التشاؤم لا سبيل الى التهوين من شأنها . انه يعيش موته

— كما يقول سارتر — وهو يتمثله لا لأنه بشر والبشر يموتون ، وإنما لأنه مائل أمامه في كل دقيقة يستقطب الحواس • وإلى جانب ذلك هو — في تصويره — نهاية الطريق المخلقة لتطورنا الثقافي ، وكأننا كل القيم ذات الأهداف المختلفة يمسك بعضها بخناق البعض الآخر في محاولة للقضاء عليها • وعلى ذلك فإن الدور الأساسي للشعر هو النضال البطولي لمقاومة هذه القوة الطاغية ، حتى لا يعيش الناس موتهم في الحياة !

ومن الواضح أن صلاح عبد الصبور فكر — على الأقل فنياً — في أمثل الطرق للصدود أو لتأكيد البقاء ، وانتهى إلى ضرورة إعطاء « الجنس » حقه في الظهور • ومن هنا نرى عنده دائماً ثمة توازناً بين لغز الموت ولغز الجنس ، أو رغبة في أن يكون هناك تعادل بين تلك القوة التي تقر مصير الإنسان والقوة الأخرى التي يبدأ من عندها هذا المصير ، ومن ثم :

### لا شيء في الدنيا جميل كالنساء في الشتاء

وفي لحظات الأسى — وهي كثيرة عنده — تطلب على علاقاته بالأنثى مشاعر الغناء حتى ليقول في قصيدة المائد :

عندما يلجئنا الحزن إلى بطن جدار  
ليسفي فوقنا مثل تراب الموت زهره  
زهرة ميتة طال عليها الاحتضار  
لا نرى إلا التباسي مهرباً من موتنا  
موتنا القادم في ضوء النهار

ويتوسع في قصيدته « أقول لكم » بهذا الإحساس ، ولكن نزوته الجنسية تتغير إلى مودة ، فيقول في المقطع السابع منها :

ألا ما أشرف الإنسان حين يشم في الإنسان

ريح الود والألفة

ألا ما أشرف الإنسان حين يرى بعيني الله الإنسان

ما يخفى من اللهفه

إلى إنسان

ألا ما أتسى الإنسان حين يموت في أعماله الإنسان !

إن المعنى الحقيقي لمصير البشر لا يتكشف إلا عن طريق الحب ، وهذا الحب بالنسبة للمرأة حاجة جسدية تحدد قصيدته « الظل والصليب » . ملامحها ، وأما بالنسبة لغيرها فلون من التعاطف لا تفتقده إلا في قليل من شعره •

والمقطع السابع الذي ذكرناه من « أقول لكم » إذا أضفنا إليه المقطع الثالث من القصيدة نفسها — وهو أطول المقاطع — يلخصان موقف الشاعر

بلا تزييف • ونراه يقرر أنه منذ يولد الطفل يقيده إلى الدنيا تراب عاش فوقه الأسلاف ، أسبادا أو عبيدا صغارا أو كبارا ، ولكن لابد من النهاية لأنها سنة الحياة ، أو لأنها بداية لجديد ؟

وما غنيت بالموتى لأصنع من جماعهم  
عمامة وعظ  
فلو عاش الذى مات  
فاين يعيش من ولدا  
أقول لكم بأن الموت مقدور •• وذلك حق  
ولكن ليس هذا الموت حتف الأنف  
تعالوا خيروا الأجيال أن تختار ما تصنع  
لكى توسع  
لمن يتبع  
فلن تختار غير الموت !

واجزاء فكرته على هذا النحو يتفق أولا مع التفكير الإسلامى الذى يقرر  
« إلا مناص من انتهاء الأجل » ، غير أن عملية « التخيير » التى اقترحها الشاعر  
أفعمت الفكرة نفسها بمفردى هائل •

على أن فكرة الموت مع ذلك تملا ذهنه بالصور المربعة التى تطلق  
منه الصرخات مدوية أو تلججه بحيث لا يستطيع أن ينبس ببنت شفة ،  
وفى كلتا الحالتين يتجلى شعوره فى نقمات بطيئة حزينة أسرة ، يقول :

كان اسمه نبيل  
وكننت فى محبتي أدعوه بلبلى الحبيب  
وكان راعف الجناح دائب الأسفار  
وكان حينما يعود ينقر الوداد فى فؤادى •••  
حبتين •• حبتين !  
حبة لجوعه وحبة تذكار  
وفى الأصيل كان يهمل اللقاء غنوتين  
غفوة لاهلنا وغنوة للدار  
لكنه مضى •• وخلته مضى بلا ثمن

ويقول فى تردد :

ومد عزيرى عصاه  
بسر حرقى من •• بسر للفك كان  
وفى الجحيم دحرجت روح فلان  
ياياها الاله  
كم أنت قاس موحش ياياها الاله

كما يقول فى استنكار ودعش :  
لم يبلو الموت فى منزلنا

واخيرا يقول فى موت فلاح :

قضى ظهيرة النهار والتراب فى يده  
والماء يجرى بين اقدامه  
وعندما جاء ملاك الموت يدعوه  
لون بالدهشة عينا وفما  
ومد للأمام ساعدا وجر فى عياء قلما  
واستغفر الله  
ثم اوتى !

وهكذا يعيش صلاح عبد الصبور تجربة الزوال ، وتمر فى ثنايا  
لاوعيه الجماعى أصداء كل ما سمعه الناس عن الموت - دون أن يذكر البعث  
- وكل ما عرفه عن الجحيم والحساب والملائكة وبكاء الأم أو الأقارب ، الى  
جانب احساس بالمرارة وشك فى أن يبقى العالم أكثر مما بقى حتى لكاننا  
على أبواب نهاية حضارة .

## - ٦ -

نستطيع بعد ذلك أن نزع من الممكن فهم صلاح عبد الصبور ،  
ولكن من المؤكد أن رصد مافناه بلدائه يضيف الى عملية الفهم أبعادا  
أخرى وأبعادا . ولا حاجة الى حساب ما فيه من جواب التمويه  
والترجسية ، فان هذه نفسها كتعبير تسهم فى تأليف وجدانه ومنطقه  
كما تسهم فيها الأفكار المتوارثة والتجارب المادية المشتركة .

صلاح عبد الصبور يتألف من هذه كلها ومما يتعرض له وعيه ، فاذا  
قلنا انه حزين كثيب متشائم فليس لأن شعره يدل على ذلك ، ولكن  
لأنه هو واقع - بكل ارتباطه - تحت تأثير الجديد من المكتشفات الفلسفية  
والعلمية والسيكلوجية ، وهذه كما قدمنا توحى بانهار أكيد لحضارة  
العصر وتسوق الشاعر الى طريق الثقافة المفلق !

والحقيقة أن ميزة شعر صلاح انه تعبير جمالى عن حضارة هذا  
العصر وعن ثقافته ، وهو كحقيقة - من الممكن أن تتغير فى المستقبل -  
مجرد محاولات وجدانية ذهنية لاكتشاف الكون والتاريخ . وقد  
كان تحطيمه الشكل العمودى القديم فيه - بما يتضمنه من هندسية  
ومجاز وخطابية - منفذا الى اطار مناسب يتجاوب به الشاعر مع  
احساسه بالضيق والتمزق والضياع .

ويمكننا أن نقول أن « رحلة في الليل » تمثل في شعره ما مثلته « الأرض الخراب » في شعر اليوت . من حيث أن كلا منهما مرحلة خطيرة ، ومن حيث أنهما نموذجان عصريان يتسعان للاوعى ولحركة تدامى المعانى التى تعتبر اليوم الاداة الفعالة للتفسير والتبرير .

ومن هذه القصيدة تبرز ذات الشاعر الى جانب كثير من القضايا التى عرضنا لها ، ويمكن أن تكون مفتاحه لفهم شعره كله برغم التطور الفكرى الذى صاحب ظهور ديوانه الثانى « أقول لكم » . فى القصيدة نرى الحزن فى قالب مأسوى رهيب ، وذلك حين يحكى فى المقطع الثانى عن الطائر الذى انتفض عليه الصقر :

ليشرب الدماء  
ويطعمك الأشلاء والدماء  
وحار طائرى الصغير برهة ثم انتفض  
معلبة صديقتى .. حكايتى حزينه الختام  
لانى حزين !

ويكون هذا الحزن تقريرا فى قصيدته المشهورة « الحزن » وفى قصيدته التى صدر بها ديوانه الثانى وهى باسم « الشئ الحزين » ، ويتناثر الهتاف به فى قصائد أخرى ولا سيما هذه التى يربط فيها ذاته بالمرأة .

وعلى الرغم من أن هذا الحزن غامض دائما وقد يكون ضريرا أو كطائر البحر لامر أو تنينا له ألف ذراع ، فانه يرتبط دائما - فى غير حالات الموت - باحساسه بالنفى وبرغبته الأساسية فى اجتراح الماضى للء الفراغ ، وهو يقول :

هناك شئ فى نفوسنا حزين  
قد يختلفى ولا يبين  
لكنه مكتون  
شئ غريب غامض حنون

وقد يكون الحزن فى بعض الأحيان محاولة تفسيرية - وإن تكن سلبية - لاحتجاجه ، وذلك حين يواجه البطافا :

الحزن قد عقد الجباه  
ليقيم حكما طفاه

وقد يكون لحظة عذاب أو نهاية رحلة يصاحبها القدر ، يقول :

ومن يعيش بظله يمشى الى الصليب فى نهاية الطريق  
يصليه حزنه .. تسمل عيناه بلا يريق  
ولا يقدم الشاعر تخطيطا ذاتيا يبرر به حزنه ، بل انه يصور نفسه  
فى صورة الانسان الذى ينبى الا يمدب . فهو طفل له قلب طاهر  
كالؤلؤة ويجب لا كما يحب سائر البشر

ليس مثلى واحد  
قلبي فريد  
يغور فيه جرحه المديد  
لانه يا حبي الوحيد  
طفل غنيـد

واذا كان يحاول أن يبرر له بقصيدة « ابنى » فان هذا التبرير فنى ،  
اى كان موت الأب مجرد اثارة لم ترتبط بواقعه بعد . غير أن الزمن فى  
مفهومه - وهذا ما لم يقرره بنفسه - والحياة النفسية المرتبطة بالعصر ،  
والذكريات التى تتزاحم أمامه مرتبطة بالاخفاق - الاجتماعى والسياسى  
والعقيدى - تضطره الى أن يكون على هذا الحزن القامض الملح المدمر .

واذا عدنا بعد ذلك الى رحلة فى الليل - وهى مفتاح لفهم شعره كما  
قلت - نرى المعنى الآخر الذى يصاحب الحزن ، وهو الضياع وارتباطه  
بقضية البحث عن المعرفة وعن التجربة المخصصة حتى وان وضع الموت  
مقابلا لهما . وقد ذكر هو عن نفسه انه مضيع فعلا - وكان السندباد  
عنده قد ضاع فى بحر العدا - وأن حياته وعود وعوده هباء فهو هباء  
وهو مفض الى الصير ...

### والمصير هوة تروع الظنون

أو على الأقل يرى دائما من يود أن يحرقه ضياعهم ، يقول فى  
البراءة :

وكنـت عندما ارى المحيرين الصائمين  
التائهين فى الظلام  
أود لو يحرقنى ضياعهم

ويقرر صلاح عبد الصبور انه ليس دائما يضيع فى رحلة حتى وان  
كانت من مداد ودخان ، فان رحلته قد تكون مجرد سام «ويافتنى سامى  
رحلتى» ولكنه قد يضيع فى مكانه ، وهذا احساس بالفربة والتفى ،  
يقول فى السلام :

كنا على ظهر الطريق عصاة من اشقياء

متعذرين كآله  
بالكتب والأفكار والمخان والزمن المقيت

وكان قد اعترف بأنه لم يجد أمام حبيته إلا أن يحكى عن هذا  
الاحساس :

وحدثتها عن ليالى الصعليك  
فى سكرهم وجنون المراح  
وعن رفقة الحانة الأوفياء  
وعن ضحكهم فى الليالى الملاح

انه ضحك طائش لا يتم على شيء لانه حقير صغير ، يقول :

جارتى .. لست أميرا  
لا ولست المضحك المراح فى شمس النهار  
اننى خاو ومهلوء بقش وغبار  
انا لا املك ما يملأ كفى طعاما

ونلاحظ فى ديوانه الثانى انه يدع ذاته الى قضية الضياع بوضوحية  
يستعين فيها بما يمتلكه من موروثات فكرية وفولكلورية . ان الضياع فى  
هذا الديوان فى كل مكان وفى كل صورة ، يبدأ من ذاته ثم يستقطب  
حياة الآخرين . وكانما الشاعر قد انتهى الى أن الأديب يجب عليه إلا  
يرتبط تماما بالعالم الذى يعيش فيه وحده وبأكل فيه وبنام ، لانه فى  
الحقيقة جزء من انسان الكل !

ومرة ثالثة نعود الى « رحلة فى الليل » وهنا نجابه بالموقف الحياتى  
أو قل نلتقى بما يمكن أن يشكل له فلسفة ، وفى حديث الشاعر عن  
نفسه يقول :

الليل يا صديقتى ينفصنى بلا ضمير  
ويطلق الظنون فى فراشى الصغير  
ويتقلل الفؤاد بالسواد  
أعود يا صديقتى لمنزلى الصغير  
وفى فراشى الظنون لم تدع جفنى ينام

انه يحس بوطأ القضية .. قضية الإبداع الشعري ، وهى عنده  
- فيما يقول - أخطر القضايا أو لعلها فى المكانة الأولى اذا وضع فى  
الحسبان موقفه الفكرى . ولقد استغل هو حكاية السندباد وأسفاره  
فى معاناته كشاعر ، كان السندباد عنده يرحل من أجل الشعر على نحو  
ما بينا .



وفى قصيسدته « الرحلة » وهى من النوع العروضى الذى يرضى المحافظين بصور ولاء للشعر والتزامه به التزاما يحدد علاقته بالتعبير الأدبى الصادق . وقد ظهر هذا الفناء نفسه فى « أغنية ولاء » يظهر فيها وهو يقدم شعره :

**عرشا من الحرير .. مغلى**

**نجرته من صندل**

وهذه الدعة التى يصدر عنها لا تلبث أن تضع فى لحظات يأسه  
ينصرخ :

**أنا هنا ملقى على الجدار**

**وقد دفنت فى الخيال قلبى الوديع**

**وجسمى الصريع**

**فى مهمه الخيال قد دفنت قلبى الوديع**

**يا لها الحبيب**

**مغلى .. يا لها الحبيب**

**أليس فى المجلس السنى حبة التبغ**

**فاتنى مطيع !**

التزام الشاعر يفنه على هذا النحو لم ينس علاقاته الاجتماعية ، وقد استطاع بهذه الغيرة المخلصة أن يعبر عن انسان العصر كما سبق أن ذكرت ، منفردا فى أعماق اللاوعى أحيانا راصدا للحياة الظاهرة أحيانا أخرى . وفى سبيل ذلك تبنى آراء الذين يتخلون عن أساليب الواقعية بصورتها التى تظهر عند رامبو وفيرلين ومالارميه (١) ، أخذوا بواقعية البوت وبيتس وفاليرى وأزرباوند ، فالتقى مع طليعة المحدثين العرب من أمثال السياب وحوى ويوسف الخال وبلند حيدرى مع فارق فى أسلوب اكتشاف الانسان المعاصر لنفسه .

لقد خاطب صلاح عبد الصبور هذا الانسان فى كل وقت ، وبكل مناسبة ، ونظرا لمعارضته له فى اشتداد الحس القومى وتعرضه للقمع - من الداخل والخارج - ونظرا لمروجه هو على شتى مشاكل سياسية واقتصادية وأكثره بنار حربين - أحدهما عالمية والأخرى محلية عالمية - فقد تشكل التشكيل الذى لا يمكن أن يجعله سلبيا برغم تشاؤمه ، وكأنه كان يرى الألم والحزن حافظا الى معرفة ماوراءهما .

---

(١) كان رامبو يرفض الاهتمام بالحياة اليومية ، وكان فيرلين يقدم موسيقى الكلمة على دلالاتها ، فى حين مال مالارميه - الذى يشجع على خلق لغة خاصة لكل أدب - الى أن يكون الأدب إيحاء لا شرحا .

وأيناه يتعرض لحكم الطغاة ، وفي « هجم التبتار » يندد بالفازى الذى يتاجر بالدم ، وفي قصيدتى « شتى زهران » و « عودة ذى الوجه الكئيب » يهاجم الاستعمار وأعوان الاستعمار ، وهو يرى الفرصة بعد ذلك مهيأة لينقد حركات الضغط الاجتماعى الذى يجعله يشعر بالغيرة والنفى والضياع .

ولعل الأمثلة التى قدمناها لحديثه عن ذاته وحياتها وتشرده هو مع الصعاليك ورفقة الحانات ، تمثل معظم الجانب المتألم من شعره - حتى اذا أسقطنا شكوته من حرمان المرأة له - ولكنها توضح فى الوقت نفسه ارتياب الإنسان المعاصر فى جدوى القهر الذى يقع عليه . وهذا الاحساس هو الذى يجعله ينشد الحرية ، بل يجعلها قاعدة يحرر عليها موقفه الفكرى كله ، ويرفض بها خطة التملقين الدجالين الذين يبيعون حريتهم بزهيد الأجر . انه لا يريد ملكا ، ولا شئ أكثر من كيان يستشرف الفضاء العريض فى نهار ، لانه يجعل الليل كله سفرا ومن لم كان الظلام محنة ، يقول :

### **أريد أن أعيش كى أشم نفحة الجبل**

الا انها ليست مجرد رغبة ، فهو يعمل فعلا - وقد هاجر فى قصيدة الخروج ليعمل ، وقال من قبل لابد من خوض الصباح الى الجراح - وهو يعيش بازم مألديه من آمال ومثل ، وان تكن الحرية فى نهاية الامر أمرا مشكوكا فيه :

### **رووا يا صحتى الأحرار فيما أسلفوا من قال**

### **بأن الطفل يولد مثل ثسم الريح**

### **وحين يعب فوق الأرض تثقل ساقه بالإثقال**

والآيات من أحد مقاطع قصيدته « أقول لكم » وهذه تعتبر - بالنسبة لفهم الشاعر وقد ضمنها حجة الاقتناع - النقطة الأساسية التالية لقصيدة « رحلة فى الليل » وفيها يبدو عبد الصبور وهو يتناول أكثر قضايا العصر برزانة ، محتشدا للتماطف والمودة وازجاء النصيح فى غير ما صخب . ولكنه يضطر الى تذكير نفسه بالموت فى مقطعين من مقطوعاتها الثمانية ، ويكون تذكيرة باطلاق صارخ ، لانه يضع دائما حدا لحرية الإنسان ، ونهاية لعلاقاته الجنسية ، وختاما للكفاح البطولى الذى يفرسه الوطن على أبنائه ١٠

ان الجودة التى تنطوى عليها تلك القصيدة تحمل الطابع الذى بدأ يميز شعر صلاح ، فهو رغم عدم ايمانه بأى شئ - الى حد انه يبدو كأنه لم

يلتزم اجتماعيا بشيء - يتحدث فيها عن الايمان ، وهو حين يتحدث عنه لا يعنى الله ولا رسله ولا أوليائه - مع أنه يتعرض لهم - وإنما يعنى احساسا بقضايا العصر فى أبعائها التاريخية والأسطورية وفى امتداداتها على نحو خادع يختلط فيه الوهم بالحقيقة :

امعيرى بالوهم ...

لا وهم هناك ولا حقيقة

ثم تفضى الى رفض لكثير من النظم القسائمة اجتماعية كانت أو عقائدية أو علمية ، وفى ضوء هذا نستطيع أن نزع أن الشاعر لم يصل بعد الى أن يعرف اتجاهاته النهائية معرفة تامة ، أو أنه شاك قد انتهى الى لا شيء ومن ثم عاد الى غنائيات الحب كما تظهر فى قصيدة « البراءة » عاد ليواصل رحلته من جديد !

\*\*\*

وبعد ، فقد صدر الديوان الثالث لصالح عبد الصبور وهذا الكتاب مائل للطبع ، وفى رأى أنه كشاعر لم يتغير .- لسبب ظاهر هو اننى استشهدت بأغلب القصائد التى وردت فيه ، وكان قد نشرها فى الصحف والمجلات الأدبية المختلفة ، وأحسب أن النقلة الوحيدة التى يمكن أن تجعل من هذا الشاعر « شيئا » أكبر مما رأينا هى « الدراما » ، أهني أنه لابد من أن ينزل الى ميدان المسرحية ، فان لشعره أبعادا هى من غير شك تفتح آفاقا مشرقة على الدراما الشعرية .

## الفصل الخامس

### السياب مفكرا

(١)

السنوات التى عاشها السياب مضطربا بين شتى المواقف كانت  
تمده لمستقبل هائل ، ولكنه قضى مسرعا فلم يخلف الا ما تخلفه المحاولات  
الناجحة وان تكن هذه المحاولات لا تكشف عن شيء واضح !

لقد استطاع أن يحدث تغييرا فى القصيدة العربية ، وهذا التغيير  
يمس جوهرها واطارها على حد سواء . غير انه ظل على تلك الحافة  
التي يقال عندها : هنا يجب ان يقفز قبل أن تدفمه الى السقوط رياح  
الاحداث ! ولم يكن من السهل عليه اطلاقا أن يتخلى عن قيم تمسكنا  
بها مئات السنين - بخاصة أن من بين هذه القيم ما لا يبدو ثمة تناقض  
بينه وبين الظروف الطارئة - ويمكن أن تعيش مئات أخرى دون أن  
تتعارض مع تطورنا العرود .

وهو على الحافة نفسها كان يرغب دائما فى أن يجعل شعره  
ممتعا ، ومع ذلك فقد كانت خسارته باهظة لانه أثقله بآراء أمدها به  
اضطرابه السلوكى بين القومية والشيوعية والتطلعات المختلفة الى بناء  
يلقى عنه معارضة المارقين . وقد انتهى أو كاد ينتهى الى أن ما شاء  
يقصر عمره دون تحصيله ، فيش وبكى ، ثم انكفأ الى غنائية بدأ بها  
حياته المجيبة .

أين كان بدر شاكر السياب على وجه الحقيقة ؟

نحن لا نستطيع - على الرغم من وجود النصوص بين أيدينا بكثرة -  
أن نقول القول الفصل . فان حياته فى الواقع كانت أشد تعقيدا

وتدخلا مما نظن ، بل ان رغباته كانت فى تنوعها اقرب الى التضارب .  
وبدا كما لو كان غير مقتنع تماما بالمضى فيما أخذ به نفسه كشاعر  
مفكر أو كشاعر مجبر على التفكير ، وكان تفكيره يفضى به الى قاق  
مدمر لانه كان يصطدم دائما بالمجز المفضى الى الموت .

وأرجو الا يفهم احد أنه كان يحيا دائما - فى شعره - حياة عاقلة،  
وانما يفهم أنه حاول خلال التزامه السياسى ان يخطط بعقله ما كان  
ينبغى أن يصدر عنه بالوجدان .. وهذا اساس خسارته الباهظة ،  
ولكنه اقصر طريق الى ان يعلن تسليمه بأن ايامه امشاج غريبة مبهمة ،  
وان كانت دنياا فهى من الحجر والفولاذ أو من الثلج الضجر :

**يا غربة الروح فى دنيا من الحجر**

**والثلج والنار والفولاذ والضجر**

**يا غربة الروح لا شمس فالتقى**

**فيها ولا افقى**

**يطير فيه خيالى ساعة السحر**

ولقد كثف احساسه هذا مرضه الأخير ، وكان معناه ان يحسب  
بعقله الخطوات الباقية له فى ارض المنفى الحجرية ، بل ان يحس بعقله  
أيضا - ان صح هذا التعبير - مقدار الألم الذى ينبغى ان يتجرعه قبل  
ان يموت ويدفن فى « جيكور » قريته . وكان كلما زادت معرفته  
بالعالم المادى - وهو خداع - لس مزيدا من الجوانب التى تضاعف  
الهوة بينه وبين ما يريد أن يكون .

ويمكن على كل حال أن نقول أن السياب كان يفكر ويشعر معا ،  
أو كان يريد أن يفكر ويشعر على قاعدة خيال فلسفى يمكنه من أن  
يقول ما يريد أن يسمع عنه ، مفترضا أن « جيكور » هى العالم وأن  
النهر « بويب » شريانه وأن يكن « المطر » يسعفها هى دائما بما يصمن  
بقاءها .

ان المسألة تبدو كما لو كانت معادلة حسابية ، وهى على اكبر  
الظن كانت عنده كذلك ، ولولا طاقته الغنائية لظهر وهو يتعد من  
اناس يسرهم أن يشعروا بما يشعر أكثر من أن يفكروا فيما يخطط .

وخليق بنا على أى حال أن نفترض أنه كان لا يرى رؤيته بوضوح ،  
ولكن يجب أن نذكر أن كثيرين انصرفوا عنه بدعوى ثقل الفكر عنده

والمنطق الى جانب « الامتداء » على يوطوبيات الآخرين . وكان هو يضيق بهذه التهمة ، فاعتاد ان يقول : كثيرا ما انزعج كلما احتجت الى شرح ما اشعر به مع انى سبقت اليه مرات !

كان هذا تنظما على اكبر الظن ، ولكنه كان مؤمنا بأن الناس سوف يفهمونه ويعرفون « حقيقة » دعواه ويمثلون لكثير مما يهدر به ويستفلق عليهم ، وليس أحد مهما يكن من شيء اسرع الى مصافحته منهم حتى وان لقب بعضهم بالطاغوت ثم عراه وجره الى السعير :

**انا ايها الطاغوت مقتحم الرجاج على الغيوب  
ابصرت يومك وهو يازف .. هذه سحب الغروب  
يتوهج الدم في حفافيتها وتنتثر في الدروب !**

واذا بدا السياب مخيفا مندرا متوعدا فلانه لم يكن يرى خيرا ، ودعنا من تبشيره بالمطر الذى جملة رمزا اسطوريا يقوم على ما تقوم به « التمزوية » فى ابعادها الفولكلورية ، فانه كان مجرد مرحلة ، فضلا عن اقتران هذه المرحلة بالالم او بالصفية التى لم تنفض عنها كل الالم . وكان ادونيس او تموز - اله الخصب فى الاسطورة القديمة - بطلا مندمرا حطم الموت فيه الرجاء :

**اهذا ادونيس هذا الغواء  
وهذا الشحوب وهذا الجفاف  
اهذا ادوليس .. ابن الفياء ؟  
واين القطاف ؟  
مناجل لا تحصد  
ازاهر لا تعقد  
مزارع سوداء من غير ماء  
اهذا انتظر السنين الطويلة ؟  
ادونيس .. يالاندحار البطولة !**

انا قد نمزو هذه القتامة الى حياته الخاصة - وكانت عاصفة موزعة بين طرد ورحلة ومحاولات نسائية فاشلة - ولكن ينبغى الا نسقط من حسابنا ظروف مجتمعه هو وظروف المجتمع العربى كله .. ظروفه العائلية ، وظروف العراق ، وظروف الوطن الكبير الذى غنى له فى وهران وبور سعيد تماما كما غنى له وهو على شاطئ الخليج .

أجسل ...

ويجب ايضا الا ننفل ذكر تلك الثورة التى هزته فى بلده ثم دفعته

الى احضان من لا يجب ، ثم عدوله الى ما ظن أنه بر الامان .. حتى اذا انهم بأنه جبان وبأنه متردد وبأنه خائن مضى لا يلوى على شيء ، وكانما كان يقول : لماذا اخون وأنا ابن هذا الجيل الباحث عن السلامة بين فكي الزمن ؟

لقد كانت الخمسينات فى هذا القرن ومطالع الستينات أخطر مراحل الحياة - حتى الآن فى نظره على الأقل - وخلال هذه المدة عمل على أن يكون شيئاً بين ادباء توزعوا بين شتى آراء ويريدون أن تسمهم الجماهير . فكاظم جواد زميله يبشر بطليعية متحمسة ، والبياتى ينادى بيسارية فيجذب اليه بعض شعراء العالم ، وعلى الحلى يعلنها كلمة عربية يرتمى صداها الى بعيد جدا ، وهكذا .

وتبضى نازك الملائكة منقبة فى الشعر العالمى ، ومشفقة نفسها ، حتى لكانها تريد أن تهىء نفسها لقمة لاينزعها فيها أحد .

ولكن مما لاشك فيه أنه رفض أن يسبقه سابق ، وهذا سر نظره الطويل فيما نظر اليه زملاؤه ، واختيار ما يلائم فكره بحيث يبدو أصيلاً وفريداً .

هذه النقطة هى التى وقف عندها السياب ، أو بدأ منها ، وعندها انتهى !

هذه النقطة هى التى عرف عن طريقها أن يقول شيئاً أو يخطط ليوطوبيا كان وعيه بها مقصوراً على تعميمات لم تمكن لها الأيام من أن تحدد وتفصل على نحو مقبول .

وسنحاول فيما يلى أن نتعرف على معالم هذه اليوطوبيا معترزين عن كل توسع فى هذه الاطلاقة ، وإن كنا ننزل عنها للشاعر وفاء لحقه علينا وتقديراً لما تمكن من الوصول اليه خلال عمره القصير .

## (٢)

يمكن أن نقسم شعر السياب ثلاثة أقسام : القسم الأول يشمل غنائياته الرومانسية وفيه لا يخرج عن أمثال على محمود طه ، والقسم الثانى يتضمن أشعار يوطوبياه فى كل متناقضاتها ويمتاز بالتعقيد والغموض ، والقسم الثالث يقف عند أناشيد الموت المثلثة فى دواوينه الثلاثة الأخيرة - المعبد الغريق ومنزل الاقنات وشناشيل ابنة الجلبى - وأكثر ما فيها يمتاز بالصفاء والصوفية الرقيقة (١) .

(١) بعد موت الشاعر صدر له ديوان لا يضفب شيئاً خطيراً الى دواوينه المذكورة .

ويعتينا القسم الثانى من حيث هو عرض لآرائه اليوطوبية ، وحينما نتأمل ما ورد فيه فى ضوء المعادلة التى قدمناها وهى : جيكور وبوب والمطر فى اطار التشاؤم ، يتبين لنا كم كان ممزق الهوى حتى فى تنبؤاته . الا ان الاهم ان نعترف بقدرته على ان يقول الشعر العظيم - بالنسبة لمن كان فى جيله داخل بلده وخارجة - فى موضوعات خطيرة صالحة للمناقشة ودون أن يساوره أى قلق حول قيمتها . ولا نريد أن ننقد فنيا عملية الصياغة والحرفة او التكنيك ، فانا أميل - فى هذا الفصل - الى أن أتجاهل هذا كلية مع ضرورة التأكيد أن لغته كانت فى مستوى رفيع جدا من الثراء . ولا أحب أن نكتفى بالتسليم بهذه الحقيقة ، فان اللغة الثرية قد تكون حظا مشاعا بين كثير من الشعراء . ولكن لغته هو امتازات بالعرامة بحيث ظهر فيها كأن بوسعه أن يفعل ما يريد دون أن « يعبر » عما ألفنا التعبير عنه بالطريقة التى ألفناها .

ومع ذلك فقد أعطى عالم الناس قيمته الحقبة برغم انخراطه فى السياسة على مطالع الخمسينات والزج به فى السجن ومصادرة وسائل الكفاف التى كان يقنع بها .

وقد يحسن هنا أن نفرق بين عهدين : أولهما اشتغاله بالشيوعية كقوة تخلصه من مآزقه الاقتصادية ، وثانيهما خلوصه الى الجماعة العربية فى اطارها الثورى ، وقد تخلى عن هذه الجماعة فى أعماله الأخيرة .

وفى العهد الأول كانت كل أيديولوجياته شعارات فجأة ، لسبب بسيط هو أنه لم يكن مؤمنا الايمان الكامل بالشيوعية . كيف استقبلته هي ؟ وماذا رأى هو فيها ؟

ان بلاده على الخمسينات كانت قد هبطت الى أقصى ما يمكن أن تهبط اليه أى دولة لها ماض عتيق ؛ بالفقر والعقم والموت والحراب وضباب الأمل والقراغ . . . كلها ذبول للمحتل ومن يدورون فى فلكه ؛ عشرات من الأسر تشرد ، والأحرار يزج بهم فى السجون ، والعمال والفلاحون صرعى المرض والعفن .

فى هذه الظروف وعى على صوت ماركس وانجلز ، ولعله وقع على بروتوكولهما الذى نشره سنة ١٨٨٤ باسم « المانفستو » أو لعل شيوعيا عراقيا دله على طريق فيه بصيص نور . لا ندرى ، وانما نعلم أنه وجد خلاصه هو وخلاص قومه فى الفلسفة الماركسية !

اتراه قرأ المانفستو وتعمقه ؟

هل استطاع أن يفهم عن ليتين كل أقواله ؟



وبم نظر الى صراخات مستأنين : القوة هي ألا يعيش الضعفاء ،  
والأخلاق الصالحة هي التي تقضى وحدها على النظم التقليدية ، وأوصانا  
لينين بأن تكون قساة في سبيل أن تعيش البروليتاريا ؟

بل هل تقضى مبادئ الشيوعية وهي ترفض باسم المادية الجدلية  
والمادية الفلسفية والمادية التاريخية كل ما عرفه عن طبيعة الوجود  
ووسائل المعرفة وأخلاقياته وجمالياته ومنطقه ؟

اننا نبالغ في تقدير هذا العهد بالنسبة لأول مواجهة عملية منه  
للحياة السياسية ، وشعره كله باستثناء عدة أبيات قالها في معتنقى  
الشيوعية - وكانت سطحية لا تعبر عن مبدأ ولا تشكل موقفا - خلو من  
أى تفكير ماركسى منهج .

ولقد كان استعداده هو وأسلوب تفكيره وفطرته ورومانسيته كلها  
ترفض أن تخضع للتحمية الاجتماعية التي تفقد الانسان حريته في تكوين  
شخصيته ، وكان في هذه الفترة يبحث عن المعنى الكبير لوجوده  
كإنسان !

وخلال محاولاته التقرب الى الماركسيين كان يتبين أن الطبيعة لا يمكن  
أن تسير على نظام منطقي ثابت كما يقولون ، فضلا عن أنه كان يخالفهم  
في ضرورة التفريق بين فكرة الوجود الانساني والوجود العام ، وشعره  
كله - حتى ما بدأ به حياته وختم - يقيم حدودا واضحة بين الانسان  
والطبيعة حتى ابان المرحلة التمزجية التي تنهض على فسكرة التلاشي  
الصوفية أو الاندماج .

وأكبر الظن أن تموزياته - وقد خلفت الماركسية حول عام ١٩٥٤  
أو نحو ذلك - كانت بابا دلف منه الى طريق الخلاص الذي طالما بحث  
عنه . وهكذا انهار صرح الشيوعية - دون أن تظهر صورها في شعره -  
بأسرع مما تصور خصومه وأصدقائه على حد سواء . وفي مقالاته التي  
نشرها بعنوان « كنت شيوعيا » كل ما يريتنا أنه كان يأكل العيش بدعوى  
الماركسية ، وأنه عندما لم يستوعب شعاراتها التي تشكل تناقضا مع  
واقعه - على مرارته - تولى بنفسه مهاجمتها وفضح أساليبها .

ويمكن أن نقول - ويقول معنا شعره - انه اهتمدى الى أن الشيوعية  
لم تكن الطريق الحقيقي لمن يسرون منادين بالحرية والاخاء والمساواة ،  
وانما هناك التجربة النابعة من احساسه هو بالحرية مهما تكن حدودها  
ومهما يكن السلطان المسلط عليها ، لنسمعه يتكلم في « المومس العمياء »  
التي شجبها الشيوعيون :

فلرحلوا .. ستميش ففى من السعال ومن عماها  
 اقوى ومن صخب السكارى .. فامضى عنها يا اساهها  
 ستمجوع عاما او يزيد ولا تموت .. ففى حشاها  
 فقد يؤرث من قواها  
 ستميش للشار الرهيب  
 لا تتركونى يا سكارى  
 للموت جوعا بعد موتى - ميتة الأحياء - عارا  
 كالقمح لونك يا ابنة العرب  
 كالقمر بين عرائس العنب  
 او كالفرات على ملامحه  
 دعة الثرى وضراوة الذهب  
 لا تتركونى فالضحى نسبي  
 من فاتح ومجاهد ونبي  
 عربية أنا .. أمتى دمها  
 خير اللماء كما يقول أبى !

ولم تكن هذه الأبيات ونحوها لتدل على عنصرية ولا وطنيه عمية  
 - كما اتهمه بها الشيوعيون - وانما كانت دعوة صريحة الى أن يتكاتف  
 الجميع بعد طرح أحقادهم ليعيشوا عيشة تليق بهم من حيث هم بشر  
 أولا ثم من حيث أنهم ورثة لأمجاد العرب ثانيا .

ونلاحظ على أى حال ان عدوله الى القومية الشعبية فى إطارها  
 العربى - وهى لا يمكن ان تكون فى مستوى النعصب الاعمى - كان ردا  
 لاعتباره ومحاولة منه للتمسك بالجماعية التى كان عراقه فى حاجة  
 اليها ليرد كيد أعدائه ومحاولاتهم الاطاحة به . وقد انتكس مرة  
 بانضمامه - تحت وطأة الحاجة فيما يبدو - الى عبد الكريم قاسم عام  
 ١٩٥٨ فلما استندى هذا الشيوعيين نفر منه ، وان ظل مصانعا وده  
 حتى يعيش .

### (٣)

واما العهد التمزوى - وهو ثانى عهدى اليوطوبية عنده - فلا يمكن  
 التأريخ له على الرغم من أن نهاياته تقع فى أول عامين من أعوام مرض  
 الموت ، وبرز فيه حدث خطير هو وقوفه فى «مؤتمر روما للدراسات  
 العربية» معارضا اليمين العربى واليسار الماركسى ومؤيدا التمزوين ،  
 وكان من بين هؤلاء شعراء تورطوا فى اعلان ولائهم للقومية السورية .

نحن لانعرف في الحقيقة «معنى» هذا الموقف . اريد معناه عنده هو ، فقد سبق أن قلنا ان رغبات الشاعر كانت معقدة للغاية او كانت في تنوعها شديدة التضارب . وابان تعضيده للماركسية انه لم يتحول نهائيا عن القضية العربية ولم يكفر بكل قيمة كما بينا ، وانما ظل رجل فكر اعار نفسه لكل قضية تطرح حتى كانه كان يندفع في غمصار السياسة تحت وطأة حاجة واحدة هي ان يظل في الصورة ابدا .

مرة اخرى نعترف بالقصور فيما نصدر عنه ، غير أن السياب كان يخوض فيما لايمكن أن يخوض فيه احد بسهولة . وقد أفاد على اكبر الفن بكل ماوجد ، وخلف خطوطا تنبئ عن ايديولوجية مهما تكن تدل على طموح كبير !

وانه ليشجعنا على هذا الزعم اصراره على ان يكون الموت بدءا لحياة . بل رغبته في أن يتحول الجذب خصباً والعقم ولادة ، وهذا ما نبه عليه القوميون السوريون وما جذبه اليهم قبل أن يرفضهم كما رفض الشيوعية من قبل .

والفلسفة التمزجية سامية الأصل ، فهي عربية بمعنى من المعاني ، فان ترفقنا فهي تأمل أسطوري عرفه الاغريق والفرانجة والفينيقيون على حد سواء . برموز لا تختلف ، وبجزئيات واحدة ، وبمنطق لا ينشد الا البعث بعد الموت ..

دورة الشمس أو الأرض وتماقب الليل والنهار والشتاء والصيف .. كلها توحى بالنظر التمزجي ، وهو فلسفة معدة ومهيأة لكل شئ ولا ينقصها الا اليد الصناع أو الحاسة الذكية والفهم الشديد . وهذه كانت لدى السياب ، وان شاركه فيها آخرون ظهر هو فيهم سيدا يصعب الدنو منه !

وما الذي يوسعنا أن نرى في هذا العهد ؟

وقائع الأسطورة .. لا ، فانه لم يكن بالذي بلجا الى التعبير المباشر ، وآية ذلك « من رؤيا فوكاي » وهي خليط من الشعر العمودي والشعر المرسل ، وذكر فيها الى جانب تموز - كاله للخصب يقابل أدونيس الاغريق - كونهاي الصينية والبابيون القردة التي تبنت أحد أطفال البشر وقابيل وهابيل .

وقائع الأسطورة تقول ان تموز هو حبيب عشتروت خلية الآلهة التي تقابل فينوس عند الغرب ، وقد قضى عليه أن ينفق نصف السنة في العالم الآخر - الأرضي - عند برسيفون ربة الخصب وزوجة هاديس ، وخلال هذه المدة وهي الشتاء تقفر الأرض وتنتظره عشتروت

وكلها رجاء فى أن يخرج لتسترد الطبيعة حياته الصيفية وتنعم هى معه  
بعميد الزهور .

ان بدر شاكر السياب لم يهتم بهذه التفاصيل ، وانما اهتم بالجواهر  
وهو كما وضحتاه بعث بعد موت على ان يقوم المطر بدور الباعث . واذا  
كان عليه ان يصلى - كما صلى فى انشودة المطر المشهورة - فان معنى  
ذلك انه يستمنحه شيئا ، وكان فى هذه القصيدة ثورة تقضى على الظلم  
الفاشى وتفصل عن المجتمع أدراته .

وقد يبدو مترددا ازاء هطوله موزعا بين الخوف والرجاء ، وفى هذه  
الحال لا نملك الا أن نقول ان الشاعر لم يكن يمنع نفسه من الوقوع فى  
التناقض أحيانا . والا فما علينا الا أن نذهب مع الداهيين الى ان مبعث  
تردده خوفا من الثورة التى لا يخلو أمرها من خراب بحيث لا تتحرك  
الا ما تركته الرياح من آثار تعود !

ونعود الى المعادلة فترى كل شيء بوضوح .

جيكور التى عاد اليها من المدينة تحتضر ولا يسعفها بويب بالحياة ،  
ومن ثم تتطلع الى المطر . على أن فى جيكور زوجة واولادا وأما وإهين ،  
فماذا يكونون فى مخططة ذاك ؟ وماذا تفدو هى وقد اثارث فى غربته  
لواعجه ؟

لو انه ذكر معاملها فقط لما كان اكثر من اى شاعر عادى وصاف  
للطبيعة ، الا أنه جعلها موثة حتى وان ظهرت مضيفة ؛

تلك امي وان اجنثا كسيحا  
لائها ازهارها والماء فيها والتراب  
ونافضا بمقتنى أعشاشها والغابا  
تلك اطياف الغد الزرقاء والفراء يعبرن السطوحا  
أو يشرن فى بويب الجناحين كزهر يفتح الافوافا  
ها هنا على الضحى كان اللقاء  
كيف أمشى ؟ خطاى مزقاها الداء كانى عمود ملح يسير  
أهى عامورة الفتوة أم سلوم .. هيهات انها جيكور  
جنة كان الصبا فيها وضاعت حين ضلعا !

غير أن هذه الرؤية الباهتة تستحيل اقرارا بذلك فى مجموعته  
الشعرية « انشودة المطر » ولا سيما فى قصيدته « العودة لجيكور » وان  
خلت كثيرا من أسماء صواحيبه هالة وسلوى ووفيقة واقبال زوجته التى  
انجب منها غيلان . ونلاحظ انه فى ديوانه الأخير يمزج بين تراب جيكور

وتراب أمه التي سبقته الى الموت ، أو هو يمزج بين الكائنين في وحدة صوفية - وقد أشرنا الى ذلك ، ونضيف أنه رجاء أن تدعوه اليها أمه التي أعدت له فراشا بجانبها في القبر على ما جاء بقصيدته في الليل - كما نلاحظ أنه يربط وفية بعشثروت وكانت قد ماتت بدورها واستقل موتها بالمضمون التوموزي ليعيد الحياة ويفجر الربيع :

لو صح وعندك يا صديقه  
لو صح وعندك .. آه لا نبعثت وفيقه  
من قبرها ولعاد عمرى في الستين الى الورا  
تاتين أنت الى العراق ؟ أمد من قلبي طريقه  
فأمشي عليه كأنها هبطت عليه من السماء  
عشتار فأنفجر الربيع لها وبرعت الفصول  
توت ودفلى والنخيل بطلعه عبق الهواء !

على أنه الى هذا الحد مجرد شاعر يستخدم الرمز الاسطوري فيحسن استخدامه ، فماذا في مخططة من عمل الفكر ؟ ان قصيدته « رؤيا في عام ١٩٥٦ » على الرغم من أنها ليست أشهر توموزياته - بغض النظر عن توفيقه النسبي فيها - تظهر جرأته العقلية على بلورة المتناقضات من حياة العراق ، ويحاول أن يجد الحل دون أن يوضح تماما طبيعته لأنه موزع بين رؤياه عن النظام المثالي والكابوس الرابض كالاخطبوط .

يقول مخاطبا صقرا يشبه الصقر الذى اختطف جنيميد الاغريقى،  
لزيوس كبير الاوليمب مشيرا الى عادة ربط تمثال آتيس - هو توموز - على  
ساق احدى الأشجار في واحد من الاحتفالات الدينية :

أيها المنقش من أولب في صحت المساء  
رافعا روحى لأطباق السماء  
رافعا روحى .. غنيميدا جريحا  
صالبا عيني .. توموزا مسيحا  
أيها الصقر الإلهى ترفق  
ان روحى تتمزق  
أنها عادت هشيما يوم أن أمسيت ريحا  
توموز هذا آتيس  
هذا وهذا الربيع  
أنبت لنا الحب وأحى اليبس  
فلتسقى كل العراق  
فلتسقى فلاحيك .. عمالك

شدوا على كل ساق  
يا رب تمثالك  
فاسمع صلاة الرفاق  
ولتدع فلاحيك .. عمالك  
تمثالك الجانون والأبرياء  
تمثالك الأم الشماليه  
لأنها ليست شيعيه  
يقطع نهذاها  
عشتار على ساق الشجرة  
صلبوها .. دقوا مسماراً  
فى بيت الميلاد الرحم  
عشتار بحفصة مستتره  
تدعى لتسويق الأمطاراً  
من حفصة يخرج والشجرة  
النهر الأفور فاض ليظم كل فم  
خبز الألم  
فلتحى زنود العمال  
فى قلبى دمدم ززال  
أى حشد من وجوه كالحات  
من أكف كالتراب  
نبتها الأجر والفولاذ كالارض اليباب  
أى حشد من ذئاب  
يطعمون الجو ربح العمل ؟

تلك أبرز آياته فى هذه القصيدة التى يصنع فيها تفعيلتين مختلفتين  
ويظهر العمل البطولى الذى ينشده مجرد هتاف جماهيرى مبتذل ،  
والتضحية تمنى عنده عملية تمهيد للميلاد الجديد أو لامتداد الحياة  
القديمة . وهى عنده وعند بنى جلده نهضة عظيمة من لون فريد ، والى  
هذا المدى يمكن اعتبار عمله تمجيذاً للاستشهاد .

ولكننا لا نلث ان نجد فى « أنشودة المطر » المشكلة نفسها من وجهة  
نظره كغريب منفى على شاطئ الخليج بالكويت مبلورا فكراً أزمة الانسان  
العراقى الذى أوصلته الطامع والأهواء والنزوات الليبرالية والتهويمات  
الرومانسية الى ما شكل نهاية محزنة قد تنطوى على فناء ما لم يهطل  
المطر .

ولقد رأى توماس اليوت فى « الأرض الخراب » الرؤية نفسها ، وعنه نقلها السياب فيما يبدو مع افساح الطريق الى نزعة تفأؤلية محدودة . كلاهما شخص الداء ، وكلاهما يخرج بالقصيدة عن طريق التضحية خروجاً كاملاً وأن ظل السياب على إيمان بتجدد الربيع حتى عندما لا يراه الا فى الذاكرة !

وقد تكون فكرة الجذب عند اليوت أكثر وضوحاً ، الا ان السياب اكتفى بالتركيز على تقيضها ساعة هطول المطر ، والمطر عنده كل شيء حتى وإن كان الموت نفسه أو الجوع أو الدم المراق ، لنسمعه يخاطب عشقاً :

... كالدم المراق ، كالجوع  
كالحب كالأطفال كالوتى .. هو المطر  
ومقلتنا بى تطيفان مع المطر !  
وفى المراق جوع  
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد  
لنشبع الغربان والجراد  
وتطحن الشوان والحجر  
رحى تدور فى الحقول حولها بشر  
مطر  
مطر  
مطر !

ان هذا المطر لا يرمز الا الى نقطة واحدة هى « بعث الحياة » الحياة السياسية النظيفة والحياة الاجتماعية الرغدة والحياة الفكرية الثرية . ولكن الراء لا يملك الا ان ينتابه شعور غريب باليأس والسواد ، وهو ناجم - فى رأى - عن استخدامه الرمز عقلياً أكثر من لمسه وجدانياً .

وعلى ذلك النحو تظهر أيديولوجية السياب ، فان طبقناها على جيكور رأينا من الضروري ان نجعل بوب اله الخصب ذاته اذا لم يسقط المطر وتكون جيكور نفسها على ما تكشف عنها قصيدته « جيكور والمدنية » و « العودة لجيكور » مستودعا للموت والحياة معا .. مستودعا للموت عندما يهجرها أبناءها وتنتشر المجاعات ، ومستودعا للحياة اذا قدم هؤلاء الأبناء أنفسهم قرايين على مذبحها كما يقدمونها للمدينة !

ان موت أولاد القرية قضاء على الربيع ...

وتلك فكرة لا تموزية فى الحقيقة ، لأن الموت عند التمزوين بعث للربيع ، فعلام يدل هذا ؟ لا شيء أكثر من أن حاجات الموقف الفكرية

تتطلب هذا التحوير ، وقد كان هو يضع تلك القاعدة يتكلم عن « لاة »  
أم تموز وهى تربيته وتقول :

... يا قدر

### قتلت اذا قتلته الربيع والمطر !

ويحسن هنا أن نستعير ما قاله أسعد زرورق حول هذا الموضوع ،  
وهو أن السياب يدعو عمليا الى المحافظة على حضارة القرية التى توشك  
أن تزول ، وما على أبناء جيكور الا أن يعودوا اليها لتعود اليها الحياة ،  
وكان عودتهم عودة التموز المخلص . ومن الهوة الواسعة التى تفصل بين  
رغبات الانسان وقدراته ، يبرز المجتمع الجيكورى وديما هادئا يحمل  
الخير والمحبة . ولكن دونه مسافات وأسرار وحصون - وكأنه يشير بذلك  
الى صعوبة العودة فعليا - فضلا عن رفض كامل لحياة الآلة ولدخانها  
الاسود ولعرق عمالها المرفض ووجوههم الكالحة . فها هنا على الأقل  
يسهل عليه أن يعرف نفسه ويخلص لها وهو الذى شرد وضاع وعجز عن  
تحديد المصر . ويمكننا أن نستخلص نتائج فكرية أخرى اذا استحضرنا  
امامنا كل ما حكاها عنها - من حيث هى يوطويا - غير أن هذا يشعب  
القول تشعبا لا نريده الآن ، وفى هذه الحال نكتفى بذكر الامثلة التالية :

جيكور .. ستولد جيكور

الزهر سيورق والنور

جيكور ستولد من جرحى

من غصة موتى .. من نارى

سيففى البدر بالقمح

والجرن سيفضحك للصبح

انه هو تموز جيكور .. انه المخلص ! ويستطيع أن يدلف الى الحياة  
من طريق بويب ، يقول :

يا بويب

يا نهري الحزين كالطر

أود لو غرقت فيك القط الحار

فالوت عالم غريب يفتن الصغار

دمه الخفى كان فيك يا بويب

غير أنه قد لا يقدر على البعث ، وفى هذه الحال يجب أن تصبح القرية  
قبرا له ، يقول :

جيكور لى عظامى وانفضى كفى



**من طينه واغسلى بالجدول الجارى  
قلبي الذى كان شبكا على النار !**

ولا بأس بعد ذلك من ان تموت جيکور ايضا ، يقول :

**لا رجاء لها بان يبعث الموتى ولا يأمل لها بالخود**

بل يجب ان تموت مادام الانسان لا يستطيع ان يكون انسانا ، ومادام  
هو ينف وينهار كانهيار العمود :

**هكذا قد اسف من نفسه الانسان وانهار كانهيار العمود  
فهو يسمى وحله الخبز والاسمال والنمل واعتصار النهود  
والذى حلت البرية فيه بالتاويل كائن ذو نقود**

ومعنى ذلك ايضا ان كان يدل على معنى آخر ان ناس جيکور  
قد يكونون من صنف بشرى آخر ، وقد لا يختلفون عن غيرهم فى أى  
مكان . وهم من أجل ذلك لا يشكلون مجتمعا له معاله المميزة ، كما يكون  
للماركسية معالم ، وكما يكون للوجودية معالم ، وهكذا . . .

ان السياب يدور فى حلقة لا خروج منها .

انه حائر ، ولكنه أخفق تماما فى تقديم أى مخطط واضح ، ومن ثم  
لا يمكن ان نسلكه مع شعراء اليوطويات . يؤيد ذلك عدوله فى نهاية الامر  
عن المعنى الذى أضافه فى مضمار العودة لجيکور ، ثم هتافه بذكريات  
تشبه هذه الذكريات التى نراها عند شعراء الطبيعة كافة .

لست أدري كيف أختتم هذا الفصل ، غير اننى أحسن ان من الضروري  
التماس العذر للسياب لأن الموت عاجله قبل أن يكشف عن رؤياه تماما .  
وأظن انه كان يقدر على ذلك لو قبض الله له سنوات أخرى تحفل بما حفلت  
به أيامه التى عاشها ، ولكنه المرض الذى أقعده عن كل شيء ودفعه دفعا  
الى الاجترار واستعادة الذكريات .

## الفصل السادس

### يا طالع الشجرة

( ١ )

أنا أحس أن توفيق الحكيم عندما شرع يكتب « يا طالع الشجرة » كان يستند الى حصيلة ضخمة من أعمال الكبار ابتداء من أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس الى بيرانديلو وأتوى ويونسكو . وأدرك أنه فيما كتب قبل كان دائما يستوحى الميثولوجيا ليجد فيها - مثل ما يجد في المعرفة العلمية تماما - تفسيراً لما يثير من قضايا تدور حول موقف الانسان من الكون .

ولم يكن يعدم النظر في أساطير بلده ، كذلك لم يكف عن التعامل برموزها المختلفة . واستطاع في أغلب الأحيان عن طريقها أن يبلور أزمته - التي هي أزمة انسان العصر - على نحو يؤذن دائما بالصدام بين ما هو واقع وما هو حقيقة ، بين ما يتحكم فيه المنطق الموضوعي وما يرفضه منطق الدخلى !

وقد وقع الصدام فعلا في « يا طالع الشجرة » وظهر توفيق الحكيم فيها - وهو يستعين بالفولكلور - أنه يريد أن يعرف معنى الحياة ، أو معناه هو كذات تبدو كما لو كانت تعيش عبثا وتعمل عبثا . كما ظهر في الوقت نفسه أنه لم يكن يطمع في أن تمده الأساطير القديمة بشيء ذي بال لأن كل ما فيها رآه يصور البطل الذي يهزمه الكون ، وهو يريد البطل الذي يهزم الكون من أجل أن يعرف سر الوجود ، ويكشف عن تناقض الحياة ولا سيما في علاقة الروح بالمادة .

أجل ، انتقل توفيق الحكيم فى تصويره للمأساة من مرحلة الى مرحلة ، وكان من الضرورى تبعاً لذلك أن تتغير رموزه ويتغير أدائه . اختار التراث الشعبى ، أو وجد فى هذا التراث كل ما تصور أن العلم لم يقل فيه كلمة جازمه ، قال فى مقدمة كتابه « أحب أن أرى وأن أستخرج كما حدث عندى فى شهر زاد من فننا الشعبى أساساً فكرياً ، حتى عندما لا يريد الفن الشعبى أن يقول شيئاً ، بل وعلى الأخص عندما لا يريد أن يقول شيئاً » (١) . وعندما استتبطن أعماقه وربطها بتيارات الباطن الجماعى جامعا بين الواقعية الفكرية واللاواقعية الشعبىة ، انتهى الى ما انتهى اليه من سميناهم بأعداء المسرح – وسماهم هو بأصحاب المسرح الجديد فى تحرره من الواقعية – وذلك أن طابع اللامعقول فى كل شيء . واللامعقول هو المحال أو ما لا يصح فى المنطق الأرسطى ، وليس هو الجنون ولا الهذيان ، فهو حقيقة وإن تكن مخالفة لما هو مألوف وعادى .

ومن الظواهر اللافتة أن توفيق الحكيم وقد ضرب بعرض الحائط كل قواعد المسرح التقليدى – باعتباره لا يريد محاكاة الطبيعة ولا الواقع المنظور – لم يتحلل التحلل الكامل من الكيان الموضوعى للأشياء ، وظل مرتبطاً به حتى فى أشد لحظات التناقض حدة . بل اعتبر هذا التناقض حالاً من أحوال الوجود الممكنة ، ومن ثم وصل الى آفاق حيوية جديدة يجد المرء فيها مجالاً لنشاطه وتأمله .

ولست أدري الى أى حد يتفق مع يونسكو وبيكيت وآداموف ، هؤلاء الذين يلحون على التناقض للغاية – لأن الوجود فى جوهره بلا منطق – ولكنى أرى أنه انتهى فى « يا طالع الشجرة » الى بعض ما يؤمنون به ، وهو أن إبراز العالم الباطن يخلط بالضرورة بين الواقع والخيال لتكوين الحقيقة وحدها !

ويمكن على ضوء هذه المسئلة أن نضيف أن توفيق الحكيم – الذى يستلهم المنبع الشعبى فى إطار موضوع عصرى ليقدم التفسيرات الحقيقية لكيان العالم الموضوعى – لا يعتمد فحسب على حركات الممثلين وحدهم فيهمل الموضوع بحجة أن الحوار يقوم ببسط أطراف القضية – وهذا ما فعله يونسكو – وإنما يعتمد أيضاً على إيجاد علاقات تركيبية بين أشخاص المسرحية ومواقفهم وأزمئتهم وأصواتهم بحيث يتداخل كل هذا

فى كل هذا كما يقول الفلاسفة • ولعل ذلك كان يوحى اليه بحل  
ما لمشكلة الروح والمادة التى طالما شغلته ، اذ استطاع فى آخر الامر  
أن يلغى الفاصل بينهما •

## ( ٢ )

ويكفينا هذا القدر من التمهيد لندخل الى المسرحية ذاتها ، فنرى أول  
ما نرى أنها قسمت قسمين بلا فصول وبلا التزام بأى بعد زمنى ولا مكانى •  
ونحس من هنا أن توفيق الحكيم أكد بالتطبيق العلمى — بعد الذى نادى  
به فى المقدمة — أن النهج القديم للمسرحية لم يعد مناسباً للحقيقة التى  
يرصدها ، وأن هذا يحتم ألا يكون هناك حادث معين ولا صراع يشبه  
الصراع الذى نعهده فى المسرحيات التقليدية • ونلاحظ بعد قليل من  
قراءتنا أن ثمة رفضاً لتسلسل الأفكار — وذلك لاهتزاز الخط بين الحلم  
والواقع — مما يترتب عليه ألا يكون هناك صلة ظاهرة تجمع بين الأشياء ،  
بل أن أى شيء من هذه الأشياء ليس أكثر احتمالاً من غيره •

وفى القسم الأول نرى داراً ذات حديقة صغيرة فيها شجرة برتقال  
تقيم تحتها سحلية • ولقد فتن بمراقبة تلك السحلية « بهادر » مفتش  
القطار المتقاعد فتنته بمراقبة أن تشر السحلية ، وفى الوقت نفسه كانت  
« بهانة » زوجته وهى فى الخمسين من عمرها مفتونة بحلم أن تضع بنتاً  
تسميها بهية • ونحن لا نرى هذه المرأة فى أول الأمر لأنها كانت قد  
خرجت لتشتري خيطاً أخضر لثوب بهية المنتظرة ، ولم تعد ! ومن حديث  
المحقق مع الخادمة نعرف أنها كانت قبل أن يعقد عليها بهادر زوجها لرجل  
آخر شاء فقره أن يجھضها قبل أن يموت منذ أربعين عاماً ، وأنها كانت  
تبدو للخادمة متفاهمة مع بهادر برغم أنها كانا متباعدين • وبطريقة  
الاستدعاء نرى مع المحقق صفحات من حياة الزوجين ، فبهادر ينتظر  
السحلية — وقد سماها الشبيخة خضرة — ويتسائل عما يسقط البرتقال  
عن فروعه ، وتجيبه بهانة اجابات تعنى بها بهية ولا تعنى شيئاً آخر •  
وينتهيان الى أن النمو المطرد ضمان لبقاء الثمر ، ومن ثمة فهو يرى أن  
السماذ الجيد ضرورى ، وترى هى أن الغذاء ضرورى • وبهذا الغذاء كان  
من الممكن أن تعيش بهية التى أجهضت بها ، ومن الممكن أن تعيش بهية  
التي لم تخلق بعد ، فترفل فى ثوبها الأخضر الذى تنسجه بيدها • ولكن  
الزوج عندما يوافقها تكون الشبيخة خضرة فى مخيلته ، وهكذا !

ويمثل بهادر أمام المحقق بعد ذلك ، وعندما يواجهه بالأسئلة نعلم  
أن الشبيخة خضرة اختفت باختفاء بهانة ، وأنه حزين ودھش • وبدأخل

الآزمنة والامكنة يتجه حديث الرجل الى السحلية فى حين ان أسئلة المحقق تنصب على «حالة» بهانة ، وينتهى الأمر باتهامه بأنه قتل زوجته وأخفى جثتها تحت الشجرة ، لأنه أشار فى حديثه الى امكان أن تصبح جثة الأدمى سمادا للشجرة من نوع جيد . ويحاول بهادر أن ينفى عنه التهمة مؤكدا أن المحقق لا يفهم أو هو يفهم ما يراه مفهوما له ، فضلا عن ذلك فإنه لا يستطيع أن يعطيه اجابات محددة عن أسئلته المحددة .

ويتشعب الحدث ثم فى حركة مهد لها التمهيد الذهنى الكافى نرى بهادر فى زيه المصلحى يحاسب مساعده حسابا عسيرا يتخلله صغير القطار وصياح تلاميذ مدرسة ابتدائية فى الدرجة الثالثة :

### يا طالع الشجرة

#### هيات لى معاك بقرة

ويعلم من المساعد أن أحد الدراويش امتنع عن تقديم تذكرته للمساعد ، فلما جرى به كشف التحقيق معه عن سر خطير ، هو تفكيره فى سماد آدمى يصلح غذاء للشجرة بحيث تطرح البرتقال فى الشتاء ، والمشمش فى الربيع ، والتين فى الصيف ، والزمان فى الحريف . وكان هذا بمثابة نبوءة بقتل بهانة ، أو اشارة الى المحقق بأنه قتلها . وهنا يتأكد الاتهام ويساق بهادر الى مخفر الشرطة ، على أن يحفر تحت الشجرة فوراً .

وفى القسم الثانى يتم الحفر حول الشجرة ، ثم تظهر الزوجة لا من تحت التراب وانما من الخارج . فلا يملك المحقق الا أن يأمر باطلاق سراح بهادر فيأتى الى بيته ليصافح زوجته ، وفجأة يقع بصره على الحديقة فىرى الشبيخة خضرة فيتسائل أين كانت . اذ لابد أن مكانا ما أوها ، تماما كما أوى أى مكان زوجته طول أيام غيبتها الثلاثة . ويعن له أن يسأل بهانة عن هذا المكان فلا تجيبه ، ويلج بالأسئلة عليها فلا تخرج اجابتها عن لا ، فيستشيط غضبا ويحدث التصادم ، اذ يطبق بيديه على عنقها ولا يتركها الا وقد لفظت أنفاس الحياة .

يفكر بهادر على التو فى تسليم نفسه للشرطة ولكن المحقق - بفهمه الخاص - لا يعتبر أن بهانة قتلت ، وانما هى عادت الى الاختفاء كالمرءة السابقة تماما . وعندما يشرع فى دفن الجثة تحت الشجرة يفاجأ بشيئين: أولهما ظهور الدراويش ليؤكد أنه عارف بكل شيء ، وأن القانون لن يأخذه لأن قضيته - فى سبيل انتفاع الناس باثمار الشجرة طوال العام - ستحفظ للمنفعة العامة . هذا هو الشيء الأول ، وأما الثانى فهو اكتشافه أن جثة زوجته اختفت ، وأن جسم الشبيخة خضرة الذى فارقت الحياة كان ملقى فى الحفرة التى أمر المحقق بحفرها .

وهكذا يكون الختام ، وقد أنهاه المؤلف بالأغنية التي كانت بهانة  
ترددهما « برجلاتك برجلاتك » وبصغير القطار ، ونشهد تلاميذ الرحلة  
المدرسية :

### يا طالع الشجرة هات لي معاك بقرة

( ٣ )

هذه هي خلاصة المسرحية ، وقد حرصت على أن أودع تلك الخلاصة  
بغلب حركاتها ، ومعظم ما فيها من تداخل ومن شتى محاولات لقصر الزمن  
- بإبعاده الثلاثة - على بعد واحد كاسلوب جديد في التعبير الدرامي .

ونلاحظ بادئ ذي بدء تسلط الحيرة على شخص المسرحية ، وقد كان  
بهادر - وهو الحكيم من غير شك - في مقدمة هذه الشخصيات سخطا على  
تلك الحيرة . واستطاع في آخر الأمر أن يبقى لها وحده متطلعا الى ميلاد  
جديد ، أو قل استطاع أن يبقى متحديا العالم بجريمة ارتكبها .

ونستطيع أن نرصد الكثير لأسباب تلك الحيرة ، غير أننا نرى أن أهم  
سبب هو أن الناس لا يتفاهمون حول علاقاتهم في وجهيها المادى والروحي ،  
حتى لكان كل فرد منهم لم عالمه . فبهادر له شجرته وسحليته ، ويستنم  
الى نبوة اللدويش - ولعله اللاشعور عنده - فيحلم باخصاب غريب ،  
ويسمع مع صغير القطار - ولعله قطار الزمن - أنشودة البقرة . وبهانة  
لها بيتها وخطيها الذي اعتادت أن تخرج لشرائه ، وتحلم برؤيا واضحة -  
ولكن غير مؤكدة - هي أن تنجب بهية ، فأنشودتها المفضلة « برجلاتك  
برجلاتك » . وهي اذا حدثت زوجها أجابها عن رؤياه ورؤيته فتظن أنها  
تفاهم معه ، وزوجها عندما يخاطبها يحسب انه يشاركها ما يجول في  
ذهنها . كلاهما في الحقيقة بعيد عن الآخر ، وكان المحقق بدوره أكثر بعدا  
عنهما من نفسيهما ؛ لأنه بمنطقه الموضوعي يرتبط بالواقع المحسوس وهما  
غير مرتبطين به نفسيا ولا فكريا كما رأينا ولا سيما في القسم الأول من  
المسرحية .

هذا هو السبب الرئيس في الحيرة التي تستبد بأبطال وياطالع الشجرة .  
كل منهم يتحدث ويجادل ويسأل ، وكل منهم لا يسمع الا صوت نفسه ،  
ومن هنا اختلف الواقع في نظرهم وأصبحت الحقيقة - وهي نظر فرد  
أو ذاتية خالصة - وقد بددها الحوار والرغبة في التفاهم والفهم .

بل يبدو أن هذا التمزق ليس واقعا بين الناس بعضهم وبعض ، وإنما  
بين الانسان ونفسه . ومن ثم كانت الأزمة أعمق وأعقد ؛ فالكون نفسه

نهب بين المادة والروح ، والانسان يفكر ويحس ويعرف هذا الكون بناسه ويعرف في الوقت عينه حقيقته . ولقد كان دور توفيق الحكيم في المسرحية أن يعبر عن الموقف الانساني المتأرجح بين هذا كله وبين رغبته في أن يعيش عيشة مخصصة أبدا .

ويتفرع عن هذه الحقيقة الرهيبة حقيقة أخرى ربما يجتمع حولها أكثر الوجوديين أو مدرسة اللامعقول كلها ، هي أن ضياع الواقع في تأكيد الحقيقة الفردية لا يعني أن هذه الحقيقة جامدة مكتفية بنفسها حتى وإن أثارت الغثيان أو الاشتزاز - كما يؤكد سارتر - وإنما هي كالدوامه تدور بنا وتحرك لتعوق حركتنا ! فالزوج يسمع صفير القطار فيحس كأنه لا يزال يركبه - مع أنه تقاعد وفرغ لحديثه وسطحته - يجرى فيجرى هو فيه ، وإذا توقف تطلع من خلال النافذة ليحصى كم شجرة تهرب منه في أثناء اندفاعه . والزوجة تخرج من أجل الخيط كل يوم أو تخرج بين حين وحين - مع أنها عجوز - لتنسج وتنسج ، حتى يخطفها اللارمان في لا مكان - فهي لم تكشف عن مكانها الذي اختفت فيه ولم تعرف أن اختفاءها استمر ثلاثة أيام - ثم تعود ليخطف زوجها روحها ويجعل جسدها سبادا لاختصاب عجيب !

وفي القسم الثاني من المسرحية - وهو الذي رأينا فيه بين الزوجين تقارباً ما فاحتل المنطق المؤلف أكثر جوانبه - يتجلى لنا الاحساس بقسوة الحقيقة ، كما يتجلى نشاز الحياة ولامعقوليتها اذ يصل بها الامر الى أن يتهم بهادر في جريمة قتل أعدت هي تفصيلاتها من قبل - وقد اتهم في الفصل الأول بالجريمة قبل أن تقع - ولما تمت اختفت معالمها باختفاء الجثة . وكان هذا الاختفاء وموت السحلية بلا مبرر الى جانب الاختفاء الأول مبرراً بهلاك أكيد وإعلاناً عن الزوال المؤكد لمادة الحياة بحيث لا يبقى في الكون شيء أو يبقى الوهم كمقابل للمادة التي تشيخ وتذوى ثم تزول .

وهنا نصل الى قضية الموت كمعطى فنى يستفله اللامعقولون - واستفله الحكيم في المسرحية - في التعبير عن أن الانسان الذي تتقطع لديه كل روابط الوجود لا يمكن أن يبقى ، بل أن بقائه عشوائى لأن الموت قد يأتيه بعشوائية أيضاً فيضع نهاية لأزمته . وإن كان يكون الموت نهاية النشاز المقرر أو آخر حركة يحسها الحى وهو فى الدوامه التى تتحرك وتحركه وتمنعه من حركته الخاصة التى تعبر عن حريته .

ولقد نرى عند يونسكو وغيره استسلاماً لهزيمة الانسان أمام كل

يحرك أبطاله المتخبطين فى عوالمهم والمقيدين بمادة الكون لا يجعل لهذه القوة حق التصرف المطلق . لقد اعترف به مرتين ، مرة عندما قتل زوجته ومرة أخرى عندما رأى سطحية مسجاة فى الحفرة بلا سبب معقول غير أنه حاول بأنشودة « السبوع » و« ياطانع الشجرة » وصفيح القطار أن يعلن عن ميلاد انسان جديد ليواجه الموت ، وهو يسعى لفهم الحياة من جديد .

واذن فهناك بحث ، واذن ايضا فكان الحكيم لم يشأ أن يكون عدما ، وفرض بمنطقه الخاص دوام الحياة برغم الموت . وهو من هنا يتطلع من غير شك الى رموز الأساطير عن دورة الحياة وتجدها ، وكان استخدم - فيما ارى - أسطورة توارى أوريديس فى عالم الظلمات لتخصب ليمرض غياب بهانة فى الوجود طوال ثلاثة أيام .

والخلاصة أن الحكيم فى عرضه لضياح الانسان بين المادة والروح ، يضيع أمنه واستقراره ، ويثور فيه الشك فيمضى سائلا منقبعا عن الحل . وهو فى كل ذلك يشعر بالغربة والتبرم والفقد ، ويحس بالقوى التى تحد من حريته فيدمر كل شيء حتى الدين والعلم .

وايما كان مضمون « يا طالع الشجرة » فلا مفر من الاعتراف بأن توفيق الحكيم قد نجح فى التعبير عن مأساة الانسان . ولم يكن هذا الانسان عنده الانسان المصرى فقط ولا انسان العصر وحده ، وانما هو انسان الوجود كله منذ كان .



# المفهرس

صفحة

مقدمة ..... ٢ - ٨

## الباب الاول

النقد الادبى

٩ - ٩٠

الفصل الاول : خطوات فى النقد ..... ١١

الفصل الثانى : اجناس العمل الادبى ..... ٢٣

١ - الاسطورة ( ٢٦ )

٢ - القصة ( ٢٩ )

٣ - الدراما ( ٤٥ )

٤ - الشعر ( ٦٥ )

الفصل الثالث : فى مسئوليات الناقد ..... ٨٤

الفصل الرابع : النقد المقترح ..... ٨٨

## الباب الثانى

قضايا فى الادب والنقد

٩١ - ١٤٢

الفصل الاول : تحديدات عربية للجمال ..... ٩٣

الفصل الثانى : فكرة الالهام فى الشعر ..... ١٠٤





وزارة الثقافة

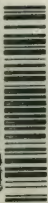
المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر  
دار الكتاب العربي للطباعة والنشر







Bibliotheca Alexandrina



0917704

الشم ٦٥